叢書月刊之三

甲

望道文輯

陳望道著

望道文輯

中華民國二十五年六月初版 1——2000

著作者	陳望道
出版者	讀者書房
總經售	上海雜誌公司 上海四馬路三二四號
支店	廣州永漢北路二三九號 南京太平路二四八號 昆明土主廟街四七號 成都華興街中 漢口湖北路中
印刷者	民光印刷公司

實價五角

目次

語言・文學輯

雜論輯

附譯文

語言·文學輯

——十九篇

空白页

大衆語論

一

關於大衆語文學的建設這個問題，現在大家發表的意見差不多都集中在大衆語這個語言的問題上。對於大衆語這個語言問題，現在大家發表的意見已經向着下列各方面展開：(1)大衆語對文言文白話文的關係怎樣：大衆語反文言，是不是同時反白話？若是同時反白話，「反」白話的反和「反」文言的反該有怎樣的不同？(2)大衆語對現成話語的關係怎樣：取北平話做基準？取「現代中國普通話」做基準？還是發展各地的土話方言？(3)大衆語的語言形式和意識內容的關係怎樣：代表大衆的意識？代表大衆前進的意識？等等。此外還有種種副次的問題牽連帶起，互相錯綜，糾結成爲一時不容

易得出簡單結論的複雜問題。

對於這個複雜問題的對象，我曾經說過一點簡單的意見。我的意思以爲「大衆語便是大衆說得出，聽得懂，寫得順手，看得明白的語言。」這個意思，我到現在還是認爲無須變更，不過字句方面或者可以改成簡單一點，例如改成「大衆語是大衆說得出，聽得懂，寫得來，看得下的語言，」或者稍爲好一點。但這無關緊要。緊要的是在和上列已經展開的各項問題的關係應該怎樣解釋。現在我想就在這一方面再說一點我的意見，請大家指正。

二

我的意思以爲「大衆說得出，聽得懂，寫得來，看得下，」已經是大衆語文學的起碼條件，對這條件決不能再想減少或者減低。假使有人說，可以滿足這樣四個條件的現在不會有，那也是眞的。但就因爲是眞的，所以我們要「建設。」建設本不是享現成的便宜

事業，像建設大衆語文學這一種從來不會有過的空前事業，更不是享現成的偷懶心理能夠完成。

建設的艱難是在這並不是單純的文字符號問題。假使單是文字符號問題，大約只要做兩種文字方面的工作，便可以完成這個事業：(一)爲完成「說得出，聽得懂」的條件起見，寫作者竭力在筆頭上排除違反這兩條件的文字，(二)努力普及教育，去完成「寫得來，看得下」的件條。這種工作，雖然也不輕易，但是頭緒到底還是簡單。大體不出現在小學語文教育或通俗語文教育應該注意的條項。至於建設大衆語文學問題頭緒就比這樣單純文字符號問題複雜得多，至少要能解決上述已經展開的各方面的問題。文字符號問題，我們並不認爲不重要，但最好能夠對於建設大衆語文學問題有一個正確的結論，文字符號問題也在那結論之下進行。因爲照我們看來，這種文字問題可以包含在整個的文學問題裏面，可以把它當作一個文學的教育問題。

三

說到「大衆語」，大概首先被注意的是「大衆」兩個字。首先要解決的便是「大衆」的概念問題。「大衆」當然是多數。「大衆」兩字裏面含有多數的意義是不成問題的。這多數便是大衆所以爲大衆的量的規定。跟着這量的多數連帶會想起的恐怕便是質的淺陋，現在中國大多數人衆還是過着地獄一樣的生活，沒有受過現代教育，沒有接觸到現代文明。就這大多數來規定大衆的質，得出的固然是低下的質；就是把大多數來和餘外的人平均，得出的恐怕也還會是低下的質。這大衆的質和量，對於文學便是一個大矛盾。文學所要求的是質高量多的大衆，而現實的大衆却是質高便不量多，量多便不質高。循着這種現狀並不感到矛盾的，只是一些通俗的東西。在小說如禮拜六派的小說。在戲劇如所謂文明戲。它們爲着獲得多數的大衆，不惜迎就大衆的低質，或者它們的本身原來就是低質。這樣低質的東西，一向就有，不必現在再來提倡。

這里大衆語文學應負的一個責任便是克服這「大衆」的質和量之間的矛盾。這便是要不把低質的做標準，却仍能獲得多數的擁護。換句話說，就是要把高質作爲「大衆」的概念的內容。這高質是我們從外面附加上去的嗎？不是，是不把大衆當作靜止的大衆看便可得到的一個概念，大衆差不多天天在那里向上，成長，隨着交通的方便，隨着團體生活的發達，只要他們能有團體生活的機會，質便會增高。自從日本帝國主義侵掠滿洲擾亂上海之後，差不多誰都知道團結反抗，同時差不多誰都知道帝國主義是怎樣一種東西，比讀過十年書的還要清楚，便是一個近例。倘若不就那散沙似的大衆來說，多數和高質並不矛盾。我們理想中的大衆語文學似乎至少要能反映這個眞實。要能用藝術的深刻的感動力克服落後大衆的低質，達到這樣不相矛盾的境地。所以大衆語文學的「大衆」概念，我們可以規定作爲具有多數又是高質的屬性，去和那只能獲得多數而質不高的通俗東西，如禮拜六派之類，立別。現在有些人暗暗之中把大衆語當作通俗語理解，我想這要算是很不輕微的錯誤。

四

要說文學的內容和形式，「大衆」的概念便已規定了基本內容，「語」的概念便已規定了基本形式。所謂基本內容，便是我前次說的態度。用大衆語寫文字的態度必自認是大衆的一員，不在大衆之上，也不在大衆之下。這與寫文言文和通俗的白話文的態度都不同。在這里我們可以決定大衆語和文言文與白話文內容方面主要的關係。據我看來，文言文，通俗的白話文，和大衆語三種不同的文體，根柢上實是三種不同的態度：文言文是反大衆的，通俗的白話文是混大衆的，而大衆語却卽是大衆的。寫文言文的態度總以爲自己在大衆之上，說是反大衆實際也就是超大衆。那反或是超，單是文言所崇奉的古雅兩字便已將那態度表現得明明白白：「古」就不同於「今」，「雅」就不同於所謂引車賣漿者流的「俗」。崇古抑今，標雅拔俗，是一切正統文言的內容的精髓，也就是一切正統文言的形式的丰采。文言文對大衆的反或超，態度異常明顯，想必誰也不會發生疑義。

同樣通俗的白話文的態度和它相反，站在大衆之下來混大衆也是極其顯然。他們常用的自稱所謂「在下，」我們差不多可以把它實解作「在下。」那種插科打諢式的混大衆敷衍大衆的態度雖然和反大衆的高傲態度不同，但有一點還是完全相同，便是：大家都是站在大衆外面，對於大衆都是外頭人。假使可以說大部的文言文學史是站在大衆外面反大衆而自以爲正經高貴的文學史，那麼就可以說通俗的白話文學史便是站在大衆外面混大衆而自以爲不正經不高貴的文學史。他那以爲不正經不高貴的心理，不必看它說話的聲口，看它說話的引子，單單看它隱名推託的行逕便可看出幾分。

爲什麼反大衆的文言還有宰制一切的勢力的時候會轉出些混大衆的通俗白話文學來呢？這同商業發達，都市發達，娛樂機關發達很有關係。張炎樂府餘錄道：「慢詞起仁宗朝。中原息兵，汴京繁庶，歌臺舞榭，競賭新聲。柳永以失意無俚，流連坊曲，逐盡取俚言俗語，編入詞中，以便伎人傳習。一時動聽，傳播四方。」通俗文學所以會在宋代顯出繁榮的景象，決不是偶然。假使有人肯下工夫研究，一定可以研究出所以會「一時動聽，傳播

四方，」叫有些人覺得「無俚，」却還去「混」的根源。

這樣狀況，一直延續到五四前後。五四以後，又是另外一個局面。首先有胡適先生把那一份一向以爲不正經不高貴的文學遺產用了毫不覺得慚愧的態度公然承受過來，後來又有徐志摩先生據着這份遺產去譏嘲「到民間去」的喊聲（見小說瑪麗瑪麗譯序，）轉成一種新的反大衆。一面依然有張恨水之流的小說沿襲舊的混的態度。同時又有徐志摩先生所汚衊爲「恨不能拏縫窮婆的髒布來代替紙，拏眼淚與唾沫來替代字」的文學流行。對於這時文學繁複的情形，我們自然格外應該細心地探討。這時對於大衆大概取着「反」「混，」「卽」各種態度的都有，而所爲「大衆」又是各自有着各自的範圍。從內容上看來，這應該可以說是中國文化上最繁複的時期。單純地把這時期的白話綳成一束給它貼上標記，無論說它好說它壞，似乎都是不妥當的。我以爲「五四前後以『革命』姿態出現的白話文爲什麼不久就墮落了？」正是一個有意義的題目，值得分一部分的人力去細細地檢討。對白話的關係問題，一定可以從那檢討中得到了極具

體的正確的結論。

五

對於大衆語文學，「大衆」兩字已標示了基本內容，「語」字已標示了基本形式，但形式又是要受內容的規定。因此將來大衆語文學的基本形式一定就是用語作文，而語又就是大衆的語。用語作文便是文和語不相分離，便是「語文統一」。語文統一在五四前後「文學革命」時期，胡適先生便已提了出來，胡適所謂「國語的文學，文學的國語」，實際便是語文統一主張的另外一種說法。不過胡適先生的用語是「言文合一」。這「言文合一」的主張又終究未曾做到，原因是，據胡適先生自己說，共有三個，而整理國故還不在內。他在一九二七年給浩徐論「打鬼」的信上說：「你說整理國故的一種惡影響是造成一種『非驢非馬』的白話文。此話却不盡然。今日半文半白的白話文，有三種來源。第一是做慣古文的人，改做白話，往往不能脫胎換骨，所以弄成半文半白的文體。梁任公先生

的白話文屬於這一類，我的白話文有時候也不能免這種現狀。纏小了的脚，骨頭斷了，不容易改成天足，只好塞點棉花，總算是提倡大脚的一番苦心，這是大家應該原諒的。第二是有意夾點古文調子，添點風趣，加點滑稽意味。吳稚暉先生的文章（有時因爲前一種原因）有時是有意開玩笑的。……第三是學時髦的不長進的少年，隨筆亂寫，既可省做文章的力，又可以借吳老先生作幌子，平心說來，我們這一輩人都是從古文裏滾出來的，一二十年的死工夫或二三十年的死工夫究竟還留下一點子鬼影，不容易完全脫胎換骨。即如我自己，必須全副精神貫注在修辭造句上，方才可以做純粹的白話文；偶一鬆懈，便成了『非驢非馬』的文章了。」總之過去並未做到。目前呢，據胡愈之傅東華兩位先生說，也還是辦不到。事實恐怕是如此的，但我們必得將「語文統一」作爲基本建立之一，求它慢慢做到。在語言的理論上，並沒有終於做不到的道理，眼前的做不到完全是人力問題。

關於語言的性質，已經發表的意見共有三種傾向，這三種傾向，據我看來，不過是將

大衆語應該具備的三種好的性質各自側重的提出，並非勢不兩立的：

第一，側重語言的「正確性」。這是龍貢公先生先提出。他以爲「爲了精密正確，我們要拒絕偷懶的省力，無結果的容易，內容空泛的簡潔，和油腔滑調的流暢。而敢於接受沉着凝重的語體，担負創造新詞新字，吸收外來語的麻煩；倘充實不妨詳盡，倘嚴肅不妨粗糙生澀。」（再進一步，見六月二十五日中華副刊動向）後來又有傅東華先生推衍。他問我們「大衆語是不是可聽憑它自然發生和進展，完全不加一點人工的『創造』和促進？」并且舉例說：「例如北平話『汽車』叫『電車』，『留聲機』叫『話匣子』，大衆語彙裏都應該改正」（大衆語討論的現階段及以後，見六月二十八日申報副刊自由談）這都是將「正確」這一種性質加強的提出，爲了正確，便連帶主張「創造」。胡愈之先生的主張，似乎也是這一種傾向。他們兩位的說語文統一目前辦不到，便是由於認定大衆語必須「創造」。又認定「創造」不能在語文兩面同時並進的結果。

第二，側重語言的「活現性」。認定現成的活語才是親切自然生動活潑的語言，才

「成話」不主張創造主張採用土話方言（夏丏尊先生）或認定北平的土話方言做基準（樂嗣炳先生），做到「文就是話」就是「語文統一」。」夏先生說：「用詞應儘量採用大衆所使用着的活語，在可能的範圍以內儘量吸收方言。凡是大衆使用着的活語，不論是方言或是新活語，都自有牠的特別情味，往往不能用別的近似語來代替，例如『揩油』在上海一帶已成爲大衆使用的活語自有牠的特別情味，我們如果嫌牠土俗用『作弊』『舞弊』等話來張冠李戴就隔膜了。方言只要有人使用地方性就會減少。（先使白話成話，見六月六月二十七日自由談）樂先生說：「一，話和文不可分離，一切文字都該話文合一。二，確認普遍性最大的北平話作現代話語的基準，大衆語的主要成分」（從文白鬥爭到死活鬥爭，見六月二十一日自由談）。

第三，側重語言的「普通性」認定大衆語應該就是平常的普通的語言。因爲需要平常的，所以不贊成「創造」；因爲需要普通的，所以不贊成採用方言。但也主張「語文統一」，和第二相同。佛朗先生魏猛克先生和「讀書問答」等，都屬於這傾向。佛朗先生說：

「大衆語是建築在大衆的生活上，我們不是去提倡大衆語，而是要從大衆去體驗與學習。以前便有一些人，主張要創造一種現代語來糾正那一些紳士先生的白話文。他們知道現在非驢非馬的白話文不能接近大衆，想創造一種廣大民衆能接近的白話。但可惜，他們是忘記了勞苦大衆已經有着他們的新的語言在生長，不是提出要學習的問題，而是提出『怎樣去創造』的問題。結果，便有『建立土話文字』的主張，這是錯的。」（大衆語文問題，見六月二十六日動向）「讀書問答」說：「我們既認定大衆語不是什麽人創造出來的，而是隨着大衆生活的進展而進展的東西，在建設大衆語的現階段，我們便不容忽視：不僅是要接近大衆，要從大衆中學得習用的語言，我們更要體驗大衆的生活，了解大衆生活的實際情形，懂得大衆生活是在怎樣的發展。」又說：「大衆語是有普遍性的，是時時發展着的，它與各地土語不同。以前有人主張用土語寫文學作品，這是錯誤的，雖然我們不妨採用土語。」（怎樣建設大衆語文學，見六月二十二日申報）魏猛克先生說：「看現在的議論，已經同意話和文不能分開。」又說：「只有『現代中國普通話』才是大

衆語，才是大衆中間的普通的語言。『現代中國普通話』是有普遍性的，牠是主要的流行在輪船，火車，碼頭，車站，客棧，飯舖，遊藝場等處。工廠不過也受到影響，這是客籍的工人帶進去的，但是因爲他們的生活是不流動的，久之就與當地的語言同化。所謂普通話是因爲交通發達，各地人們往來日漸密切，要求交涉上的便利而產生的。所以牠的目的只在要人懂。牠不容納各種土話，牠是竭力避免土話。牠在企圖每句話都能夠說得出，寫得出，每個字都找得出意義來。用普通話寫文章，將來也許要變或最明朗簡潔的文章。」（普通話與大衆語，見六月二十六日自由談）

這從他們的話上看來，似乎有些相反的神氣，其實是相成的。我們當然希望大衆語便是一種又普通，又活現，又正確的語言。但是這樣三全的語言似乎現在實際還沒有。遇到不能三全的時候，只有看着實際需要應該側重哪一個條件就側重哪一個條件，我們沒有法子抽象地解決。「普通」自然是一個重要的條件，但是普通話一定不是各種土話方言的折中（如魏猛克先生所說的）便是流行最廣的一種土話方言（如樂嗣炳先

生所說的。）它的底子本來是土話方言，不過是一種帶着普通性的土話方言罷了。它的長處不過是普通性。假定有個時候，感到這帶普通性的語言太貧乏不夠表示意思，沒有法子表示，不能充分表示，或者表示起來很累贅呆拙，我們當然不能安於貧乏，不把比較不普通的土話底貨起些出來應用；再假定有一個時候，簡直非利用土話的不普通性不能活現「一個地方的特殊色彩特別情境，那在文學上面更不該掛起禁牌。爲了活現起見，一向鄙看活語的文言有時也要參用土話。例如「阿堵」例如「寧馨」我們的大衆語何必嚴格拒絕土話方言呢？至於有些地方語言文化特別落後，除了土話方言，簡直什麼普通話也不懂，那要拒絕也無從拒絕起，暫時只有將就着用那土話。演劇一定會碰到這種情形。記得陳弈先生已經說起過。這「是不是可聽憑它自然進展，完全不加一點人工的促進？」當然不是。需要教育的力，文學的力，或文學教育的力，拖向普通上走。口頭上拖的方法，我看北平話運動也是一條大路。但北平話運動，我們應該把它當作普通話運動的一個方法看，不該把它當作「標準語」運動看。北平話在我們那邊，叫做「官話。」官話，農人

對它頗有反感。把「打官話」當作「頑強」的代名詞。但他們也未嘗不覺得說着好玩。只要從事平話運動的人，去了些官派頭，不把它當作至高無上的什麼標準，不想用居高臨下的態度壓服別的話，却當作普通性比較大的一種土話，遇到普通性更大的語言就讓，就可以減少些阻礙，也於語言文化更爲有益。這從普通話方面看來，正是促進充實普通話的一種重要方法，可以使普通話不致等着交通發達，生活密切，結果自然成長。普通話可以更迅速地形成爲普通充實活現的公共語，可以趕快獲得可以「揚棄」了一切土話方言的資格，

至於「正確，」自然也是重要條件。爲了正確起見，有時也確實需要「創造」有時需要造詞。例如這幾日時常有人用的「揚棄」這一個詞，便是一個新詞，倘要正確，或者還需重造一次，因爲不該說是「棄，」而該說是「消；」倘若大家同意，或者不妨造作「揚消。」總之有時需要造詞。有時却也需要造字。例如近年定的原素名詞。有時還需要造文法。例如「什麼什麼的必要。」這在有關學術思想的方面，是一種極平常的事。因爲學術

思想，最需要「正確，」決計不容將就。不過這決不能推到一切。所謂「不能，」不是「不該，」只是「不能。」過去嚴復先生曾經竭力攻擊過「火車」「輪船」等名詞（那話記得寫在他抄譯的名學淺說上，）但我們現在還有什麼法子改正「火車」「輪船」等名詞？陳承澤先生又曾竭力主張過「東西」應該改作「物事」或「事物，」把「東西」改叫「物事，」杭州人一定會舉手，但是誰聽他？至於薛祥綏先生主張把「洋火」改作「焠兒，」「女教師」叫作「嫛，」「細胞」叫作「絃，」「纖維」叫作「糸，」更不過是一種復古的把戲，雖然他在說這是「精眇詳實」的實際，誰聽他？像傅東華先生舉的例，自然又是另一問題，那是極該改正的，第一因爲那是反迷信，反守舊；第二因爲那與學術也有關；第三，舉來改正的也是普通的名詞，與「普通」一個條件並不牴觸。在有關學術思想的地方，雖然可以儘量講求正確，但也須是這樣地講正確，才不致像嚴復先生定的有些名詞那樣帶着一團古氣。

這樣看來三種條件實際並非不能相容，只因各自把一個條件加強地提出來的緣故，所以顯出一種好像相反的外相。

六

語言和文字常有交流的現象。有些要素從文字流入語言，有些要素從語言流入文字。大概說來，關於學術思想的辭句多從文字流入語言，關於日常生活的辭句多從語言流入文字。這種語文的流通狀況，雖然在極端語文分離的時期也並不曾消滅，但必須在語文統一之下，流通方才可以毫無阻礙。過去弄文言文的人因為不自然地阻遏了語向文流，結果不但文如夏丏尊先生所說「不成話」；就是話也大多像鏡花緣裏淑士國的老儒說的那樣之乎者也的「不成話」。我們現在必得竭力做點開通的工夫。

這不止為了語言的普通，活現，可以影響文字使它漸次普通，活現，也不止為了文字的正確，可以影響語言使它漸次正確。

這不是一個單純的語言文字問題。十年前俄國盲詩人愛羅先珂先生在北京女高師演說，「智識階級的使命，」曾經說：

「……在這四萬萬人民的國中，怎麼只有極少數喜歡文學的人呢？這件事是很希奇的，可是也很容易解釋的。做工的人，沒有空閑去學習，更沒有空閑去研究白費工夫而難見功效的希奇古怪的中國文字。……全世界沒有一個民族的文學和大衆完全隔絕，像不幸的中國文學這種樣子的。現在一般工人並不是對於文學沒有興趣，他們也許是非常有興趣的；他們不愛文學，只是因爲終日要做工，沒有希望能制服這種希奇古怪的文字的困難。因爲中國有這種文字的障礙，你們智識階級不但與歐美的士變相隔絕，並且同你們自己的羣衆相隔絕。這種障礙比古代的萬里長城更要堅固，比專制君主的野心更要危險。」

我們怎樣可以除了隔絕呢？爲了大衆，爲了文學，都需要建設大衆語文學。

文學和大衆語

文學和大衆語的關係怎樣?據吳稚暉先生看來,他們倆的關係簡直是對頭。他在興高彩烈大喊「大衆語萬歲」的時候,也要連忙插了一句道,就是對文學連忙喝了一聲道:「不要建設了大衆語,跟着便是大衆語文學。建得起大衆語文學,當然也像胡適之先生把白話文學建成了白話。可是後來還來一個打倒,是一定不免的。」這話或許也會有人以爲說得像;但是據我看來,這是因爲吳先生對於大衆語極熱心,而大衆語的對頭却又眞不少,他一時眼花看不清對頭到底是誰,忙把文學拉上算數的。

語言和說的人有關係,也和說的事情有關係。而這兩種關係的對象之間又有着錯綜的關係。要是說的事情是關於大衆日常生活的,就使說話的人是離開大衆的,也不能不參雜些大衆的話;反之,若是說的事情,是離開大衆的,就使說話的人是大衆,也不能不

參雜些非大衆的話。玄談妙議，不免要用文言雅語，而日常生活，無法不用鄉談里語來說來寫，便是由於這個底裏伏着的關連線索在中間牽動。

我們且看過去，什麼文字是會雜上大衆語的？還不是買賣契據，貸借契約，訴訟文件，告示招紙，一切跟生活直接有關係的東西？再看書本裏頭的文字，什麼地方是會雜上大衆語的？也還不是一些跟生活直接有關係的地方？像是常有人引用的「阿堵」「寧馨」固然可以算是這方面的例，就是史記裏頭的「夥頤，涉之爲王沉沉者！」也可以算是這一方面的例。至於仿寫的像下面引用的這種文字，更可以算是這方面的例：

> 范今年二月九日夜，失車欄子夾杖龍牽等。范及息逡道是采音所偸。整開聲，仍打逡。范喚問：「何意打我兒？」整母子爾時便同出中庭，隔箔與范相罵。婢采音及奴教子楚玉法志等四人於時在整母子左右。整語采音：「其道汝偸車校具，何不進裏罵之？」……

這種文字居然可以混在前後都是玄談妙議的那篇奏彈劉整的彈事文裏頭，而這

篇文章又居然可以混在林紓先生認爲「法嚴而律精」的那部文選裏頭，連一向憎惡「引車賣漿者流」的口頭語的林紓先生竟也並不覺得異樣。

這便叫我們認清了大衆的口頭語爬上筆頭語的一條大路。這條路便是說的或寫的事情就是大衆的日常生活，說的寫的人不能不把大衆放在心頭來說來寫的。文學是這中間的最重要的一個部門。文學裏頭又是最直接表現大衆生活的部份，含得大衆口頭語的成份最多。在戲劇裏面如道白，在小說裏面如對話，在詩歌裏面如歌謠，都是含着大衆口頭語的成份最多的地方。這些含着的成份，在別的地方都還用文言的時候，自然不能不受文言的極大的影響；我們可以在這方面看出那影響，却也很可以在這方面看出那影響的漸漸淡去，走着從文言影響裏頭漸漸解放出來的道路。

文學不但和其他一切跟大衆生活直接有關係的書面一樣，把用的語改進了，就是用的字也改進了。改成的字，也差不多和大衆日常用的賬簿，契據上用的字一式一樣。在小說，小唱等等所謂「不登大雅之堂」的文學裏面用的，差不多全是那些他們不聲不

響自由改變過的，爲得他們自己便於寫便於看的手頭字。

這種大家不聲不響地改造過的手頭字大約有三個特點：（第一）是寫起來筆畫簡單的，例如「鳳」寫作「凤」，「難」寫作「难」，筆畫都比原來的字簡單，簡單是這種手頭字一個重要的特色，所以很多人都就稱它爲「簡筆字」；（第二）是寫起來筆頭順便的，例如「平」寫作「平」，「靑」寫作「青」筆畫並沒有減省，但是寫起來筆頭順便得多，所以也改了；（第三）是看起來明白容易認識的，例如「麵」寫作「麪」，把「丏」換作「面」，筆畫是倒多了一些，但是因爲「面」字明白熟悉，大家容易認，所以也改了。爲了明白而改革字，往往將文字改得比原來的還要繁。如「梁」字改作「樑」字，「岡」字改作「崗」字，筆畫都比原來的繁。「一，二，三，四，五，六，七，八，九，十」改作「壹，貳，叁，肆，伍，陸，柒，捌，玖，拾」也是爲了要它明白確定，採取從簡到繁的改革法。這簡，便，明，可以說是大衆改字的三大原則。大衆讀物裏頭的字，差不多不論哪本書裏都充滿着這種根據這三個原則改革過的新鮮字。

文學是最肯把大衆的口頭語來書面化的，又是最肯就用大衆的手頭字來做書面

化的工具的部門；據我看來，文學是大衆語的親家，並不是大衆語的對頭。過去有些地方用純粹的口頭語的是文學，將來純粹行用拚音字，恐怕也還是要文學來打頭。

方言的記錄

記錄方言向來只有一種方法，或者說，沒有方法。所謂沒有方法就是說沒有正確記音的方法。向來因爲沒有正確記音的方法，要記音只有借着表義的方塊字來充用，總是記的音義都不對眞，義既不是原來的義，音也只得了近似的音。外加方塊字的音，又是各時各地的讀法不同的。完全用方塊字記音的文字，到了別個時候或者別個地方便成原來的義也沒有，原來的音也沒有的一些雜字。

這有一個頂古的方言記錄的例作證。翻開劉向說苑的善說篇來看，我們就可以看到：

濫兮抃草濫予昌枑澤予昌州州𩜱州焉乎秦胥胥縵予乎昭澶秦踰滲惿隨河湖

這麼一首連句讀也沒有人讀得斷的越人歌辭。這首歌辭的意義，翻譯出來據說是這樣

的，說苑裏記着：

今夕何夕兮搴舟中流！

今日何日兮得與王子同舟！

蒙羞被好兮不訾詬恥！

心幾頑而不絕兮得知王子！

山有木兮木有枝，

心悅君兮君不知！

這譯文大家便比較的面熟。在熟習所謂文言文那一套古典語言的圈子裏向或許還有人會背的罷。雖然會背的已經不會百個中或者千個中一定有一個了。但那原來的歌辭却始終埋在舊紙堆裏，和我們絲毫不發生關涉。不瞞你說，就是這次抄錄，我也是一個字一個字將指頭指着陳年舊紙滿費力地抄下來的。那完全是一篇雜字。雜到比字書還要雜。字書裏頭，有的字因着形體相類集合，有的字隨着聲音相類集合，雖然雜，到底還

有絲絲聯繫，這却什麼聯繫也沒有。既丢了義，又抓不着音。音已變得跟口頭語言無從對證了，義又要靠譯文給它代傳。它就不過是一撮毫無用處的字屑。

× × × × ×

這可算是用方塊字來純粹記音的一個榜樣。用方塊字記音，總是這樣的用筆雖多，仍不對頭，又是無論如何去不了雜字相。去了反要橫生隔壁意義。記得小的時候在小學堂裏讀書有一次一個武功出身的縣官來考問我們，看了我們考題上的「拿坡倫」三個字，就問過我們「坡倫是不是強盜？」我們都不懂他說些什麼，大家默着，他便補足了一句道：「若是強盜，那就應該『拿！』你們說來是不是？」當是有一個教師在旁邊替我們代答了一聲「是」，我們這班小孩子幾何個個都要笑出來。現在想來，這個縣官雖是不學，倒也給了我們一種啓示。那啓示彷彿說：你們這樣，我就尋到隔壁去了。我們必須依了他的啓示，在用方塊字記音的時候預先存心裝它一副雜字相，方才不致害了他害了別人錯到隔壁去，慢點碰到「亞里士多德」又是橫生枝節，把它當作亞里的士人多德

行。或者竟還引來做鼓吹德行的根據。「五四」前後不就是聽說有過這麼一位先生麼？現在將就用這方塊字來記音的地方還很多，「馬達」「摩登」日出不窮，看來也只有生成一副雜字相的才能夠生存下去。「馬達」「摩登」是外來語，照普通的說法雖不是方言，其實也是方言的一種，不過是世界的大方言，不是一個國度裏頭的小方言罷了。

× × × × ×

雜字沒有意義，對於歧義是一種斬草除根的方法。只差全篇用雜綴標音的文字寫錄成文，它又會叫人相見不相識，爲了避免這個相見不相識，於是又有一種攙用這類文字來記方言的方法。海上花列傳算是那中間比較著名的一種。那書的對話都用蘇白，敍事仍舊用普通話。對話中間有意思的字也仍舊用有意思的文字寫出來，不像譯音文字故意把它裝成一副雜字相。這便教不懂蘇白的人也可以看得懂。它那構成是這樣的：

花也憐儂想要回家裏去，不知從哪一頭走，模模胡胡趕下橋來。剛到橋堍，突然有一個後生，穿着月白竹布箭衣，金醬甯綢馬褂，從橋下直衝上來。花也憐儂讓避不

及，對面一撞，那後生樸達地跌了一跤，跌得滿身淋漓的泥水漿。那後生一骨碌爬起來，拉住了花也憐儂亂嚷亂罵，花也憐儂向他分說，也不聽見。當時有靑布號衣中國巡捕過來查問。後生道：「我叫趙樸齋，要到鹹瓜街浪去，陸裏曉得個冒失鬼奔得來，跌我一跤。耐看我馬褂浪爛泥，要俚賠個啘！」花也憐儂正要回話，只見巡捕道：「耐自家也勿小心啘，放俚去罷！」趙樸齋還咕嚷了兩句，沒奈何放開手，眼睜睜看着花也憐儂揚長自去。看的人擠滿了路口，有說的，有笑的。趙樸齋抖抖衣襟，發極道：「教我哪份去見我娘舅嗄？」巡捕也笑起來道：「耐去茶館裏，挐手巾來揩揩哩！」

這差不多只有代名詞助詞之類用借音字；參照記事，比較對話，一順地看下去，只要不怕吃苦便差不多誰也可以懂，這所以看得懂，便因有意義的字，仍舊用各地通行的方塊字。假使用借音字，或注音字母或羅馬字或拉丁化的書法，把那有意義的字也只寫出它的記音來，那便只有懂這方言的人懂，不懂這種方言的便決計不會懂了。從海上花列傳的記音部份，因爲「用方塊字來記音，不但費腦力，也很費工夫，連紙墨也不經濟」可以證成

記音應用記音符號，但從海上花列傳的記義部份，也可以證成爲通行各地教別地人也能夠懂得起見，有意義的部份，暫時仍要用表義的方塊字。這大概就是這幾天所以有人提出叫做「拉丁字蠶食方塊字的辦法」這一種辦法來的緣故罷。

× × × × ×

「拉丁字蠶食方塊字的辦法，」我不知道是預備給什麼人用的。給不識字的大衆用的嗎？給他們用，恐怕應該反過來，先教給記音文字，才慢慢地教給攙用方塊字的文字。果眞這怎，那就不是記音文字蠶食方塊字，倒是方塊字蠶食記音字了。而且實際也已經離開了純粹採用表音文字記錄方言的主張。

現在有一部份主張採用表音文字的似乎都還站在十字街口，一面想純粹用方言，一面又想普及各地。想把兩路一腳走。所以提出的方案有三，沒有一案離開方塊字的。一案是「海上花」式的，純用方塊字；一案是拉丁化的旁註方塊字；還有一案是蠶食殘棄式的，兩種字攙用。這似乎都是爲別個地方曉得方塊字的人們設想，不是純粹爲當地的

文盲。

若是爲文盲設想，爲什麽別的字倒要用方塊字，幾個常用的比較容易學得上的代詞助詞之類倒要用記音字呢？又爲什麽這些容易學上的字倒一定要拚方音呢？倘想通行各地，在各地方言還是這樣不統一的現在，一時似乎還是沒有法子廢除掉方塊字。旁的不說，幾個記錄方言的方案便是這個消息的報告者。

關於大衆語文學的建設

在中國文學史上，筆頭用語本來很複雜，簡單分起來，來大約可以分成下面這樣一個表所列：

- 筆頭語
  - 貴族語（文言）
  - 市民語（白話）
    - 教士語（語錄體）
    - 大衆語（在宋代如「評話」上的用語）

五四前後「文學革命」時代關於筆頭語的論戰，便是市民語和貴族語的論戰。當時對文言爭市民權的筆頭語，是包括着教士語和大衆語兩種語。而且往往把兩種語平等的看待，留一個退入語錄語的可能。這是當時的短處。但當時所以把教士語和大衆語同等看待，不過是當時急於和文言對立的情勢逼他顯出了那樣看相，骨子裏到底並不是

把語錄體做範本的。這比起以前的一切等等始終不脫把語錄體做中心的理論或者實際來，又不能不說是當時的長處。現在陳子展先生，提出大衆語來，可說是吸收了當時的長處，又拋棄了當時的短處。我想大家不會不贊成的。

不過關於大衆語的性質方面，恐怕還有商量研究的餘地。子展先生只提出說，聽，看三樣來做標準，我想是不夠的，寫也一定要顧到。寫的簡便化，這幾年來已經有好多人研究，也是一種幾步的現象，將來研究文學的人似乎也不能不注意研究。將來大衆語的語彙裏頭一定不免有外來語輸入，但必須用本國文字寫它的音，讓大家說得出。照過去的經驗看來，輸入些外來語或起用些古典語，在大衆也並不覺得十分不便，只要確實是當時大衆所必需的。如摩登，摩托，冰淇林，手續，引渡之類。這類語彙實際時時在變換，變換起來實際也沒有變換語法那樣的煩難。不過總要不違背大衆說得出，聽得懂，寫得順手，看得明白的條件，才能說是大衆語。

大衆語的修練，只能靠平時，不能靠臨時，一切的規律，一切的強制，在臨時纏住心頭，

都會妨害了筆頭的自由抒寫。在寫成的文字上顯出了不自然的痕跡。在小說詩歌戲曲之類描寫具體形象的文字上更其如此。所以這里，便要發生了要建設大衆語文文學，必須實際接近大衆，向大衆去學語言的問題單單躱在書房裏頭不同大衆接近或同大衆接近不去注意他們語言，都難以成就大衆語文學作家。

大衆的語言確實是值得學習的。尤其是文法。它有好些地方都已經變得比文言更整齊，更巧妙，更自然。比如桐城派的人極賣力地說過的，所謂實字虛用虛字實用，在文言中如「爾欲吳王我乎」「春風風人」，都不過用字來硬用，文法上並沒有一定的方法可以幇湊，所以讀起來也覺得很不自然，說起來更不必說，在大衆的口頭語上，却有一定說法。要把虛字實用，便可以加「頭」之類實字的接尾。如「想」字要實用，就可說「想頭」之類。要把實字虛用，也同樣地有方法。可以添加「了」「着」「起」「下」「去」「來」等等字。如「車」「袋」等字要虛用，便可以說「車子去」「袋了去」之類。這等語言的進步性質，固然極應該學。不過文學並非單有語言就行的。一切的文學都需要會得看現實，

看現實又需要有一定的態度。態度的修養，實際又比語言的修養更重要。有些語言上的問題，也需要從態度上去選擇，去决定。

要建設大衆語文學問題很多，需要大家來細心地討論。

怎樣做到大衆語的「普遍」？

——三路並進

吳稚暉先生在「大衆語萬歲」一封信裏，特意提到我，隨後又接連喊了「大衆語萬歲」和「文學不死，大禍大止」兩個口號，意思無非要把我上次提出的「大衆語文學」攔腰劈斷，表示他的上取下棄。他所以要棄文學，實際是一種傷心話，故意說得過份一點，我很懂得。記得他在「杭育」一九二四年四月二十日的編輯話上曾經說過「我們這班老怪物，於甲午割地，庚子聯軍進京，見而知之，所以想到了，便把詩思打斷。」眞意不過叫人不要忽略科工，不要輕看物質文明。這有很多吳先生自己的話可以證明，（譬如他在「科學和人生」一篇演講稿裏說「這三種，（文學哲學科學）互相循環，都是需要的，不過現在的靑年，太偏于文學哲學罷了。」）現在暫且不談。單談吳先生喊「萬歲」的大衆語。

關于大衆語，吳先生特別提出了「普遍」這一個特色。他說：「文言，白話文，大衆語，有容易普遍與不容易普遍之分。當然白話比文言容易普遍，大衆語一定更比白話容易普遍。」這話反過來說，便是「白話比大衆語特殊，文言比白話更特殊。」從特殊到普遍去，我們應該怎樣走呢？吳先生已經指出了一條路，就是從土話（特殊）走到統一語（普遍。）他說：「倷伲也有大衆，阿拉也有大衆。倷伲的大衆，把倷伲的語文合一起來（是第一步。）倷伲的大衆與阿拉的大衆有了合一的語文，又互相合一起來。一種統一語，還讓大衆來造成，是第二步。」這條路向，我們可以叫做「從下送上。」要肅清文言，要提高大衆文化的時候必需走。走這條路的方法，我知道吳稚暉陶知行先生們都很有經驗，將來一定會得細細地告訴我們。大體的方法，他們兩位已經說過，差不多個個字都是實際上磨練出來的，很可以做我們參考。但是這一路，與文言沒有直接關涉。從現在的情形說來，沒有別一路的人迎湊上來，也不容易收到多大的實際效果。現在我們沒有力量替倷伲的大衆阿拉的大衆偺們的大衆以及其他一切等等的大衆，各別編報出書。那些大衆學了

第一步語文合一的大衆語，用處不過通信記賬，他們又沒有多少信可通，多少賬好記，一定引不起他的強烈的興趣。就使學了，也因不常用，不久便會送還先生。

這裏需要記者，文人，學者，事業家，從文言等「特殊」裏解放出來，「從上迎下」去。又需要語言學者，普及教育家們，多做些比較普遍可讀的書，多調查點各地通行的語彙，文法，多開些語言學校養成語言師範人材，多編出些普遍語辭出來「從橫通過」去。這樣三路並進，那「普遍」的大衆語才容易完成。建立大衆語的路線，據我想來，大體如下圖。不知大家以為怎樣。

文學
科學
電影
戲劇
報章
雜誌
章程
廣告等
用語
迎下
〔普遍〕
普及教育語言教育等
橫通
送上
土話
土話
土話

倘若這圖畫的不錯，那便需要一切的人手都來努力，各從自己的站脚處向着一個公共的中心「普遍」走。

一 這一次文言和白話的論戰

這一次文言和白話的論戰，從汪懋祖先生五月初在時代公論上發難以來，已經繼續了三個多月。論戰的範圍，從教育擴大到文學電影場所，從各個日報的附刊擴大到週刊，月刊。場面的廣闊，論戰的熱烈，發展的快速，參加論戰的人數的衆多，都是「五四」時代那次論戰以後的第一次。

統看形勢，可以分做前後兩期：前期是汪懋祖先生們揭起所謂「文言復興」的標旗來攻白話的時期；後期是白話派中有些人揭起「建設大衆語」的標旗去反攻文言的時期。這種形勢的轉變，是以六月中旬揭出「大衆語」的標旗來的時候做界線。從六月中旬

以來，都是白話方面進攻文言的時期。

現在的陣營共有三個，就是大衆語，文言文，（舊）白話文。大衆語派主張純白，文言文主張純文，舊白話文派，尤其是現在流行的語錄體派，主張不文不白。主張不文不白的這一派現在是左右受攻，大衆語攻它的「文」一部分，文言文派攻它的「白」一部分。究竟哪一部分被攻倒，要看將來大衆語和文言文的兩方面哪一方面佔優勝。但這一派無論哪一方面佔優勝，都不能保持它的原狀。

二

看起來文言文派一定不會佔優勝。理由很簡單，就爲語言和文字應該統一，並沒有分歧的必要。因爲語言和文字同是我們傳情達意的工具，口頭上怎樣傳達，筆頭上也可以哪樣傳達，就使有精緻不精緻的分別，决不必分別到好像是兩種語言文字。而要語言和文字統一（以後簡稱語文統一）實際只有兩條路：一條是用語言來統一文字，這就

是大衆語派的主張；還有一條是用文字去統一語言。但用文字去統一語言是一件不可能的事。所以如果不將文去就語，或說不用文去錄語，結果必然不能做到語文統一。不能做到語文統一，如果筆頭能夠傳達情意，必定除了學習文字符號之外還需另學一種語言。譬如「我把它煮了吃了」一句話，必要另外學好「予既烹而食之矣」一句話纔能寫。兩句話有時就像這樣沒有一字一音相同，而意思還是這一點點意思。這不是一種無謂的浪費？

所以要浪費的里由，據說因爲它「古雅。」這就把文字也當做古玩看。勉強要人廣羅古玩來做日常的用品，普通人決計沒有這樣的時間，財力。就是有時間和財力的，也決不能澈底古雅。原因又是因爲文字不能統一語言。文字不能統一語言，而要澈底古雅，那就只有不記錄現在的語言，或錄記現在語言而不想記得十分正確，纔好辦。不然，便少不得要把那林紓先生所謂「引車賣漿者流」的俗語來幫湊。過去就很有這樣的例子。例如林紓先生以爲「法嚴而律精」的文選裏頭，便有一篇任昉奏彈劉整的彈事文，除出

首尾兩段駢文之外，中間盡是他所謂引車賣漿者流這樣的俗語：

……范今年二月九日夜，失車欄子夾杖龍牽等。范及息逡道是采音所偷。整開聲，仍打逡。范喚問：「何意打我兒？」整母子爾時同出中庭，隔箔與范相罵。婢采音及奴教子楚玉清志等四人于時在整母子左右。整語采音：「其道汝偷車校具，汝何不進裏罵之？」……

過去除了正確之外，還有一些地方也要參用俗語：例如該語是一段故事的風趣所在，爲了活現那種風趣出來，不能不將那個俗語記出來的時候。常常有人引用的「阿堵」「甯馨」之類，便屬這類，現在一定要講古雅，姑無論是不算會得學法古人，試問「火車」「輪船」等等稱謂，就要古雅又有什麼古雅法？

最近因爲雅說不通，又有人另外找出個所謂「簡」來了。但是簡的結果簡到「此生與彼生」有了種種岐義。這已有人駁過，我們可以無需再說。

總之，文言文單靠文言本身上的理由來維持，決計無從維持。直截了當的方法，還是

拏出他們心裏所想達到的目的「復古」來好些。然而可惜，這又有人從事實上證明給他們聽應該「反省」了。

三

我們的希望是不能不放在大衆語一方面。「大衆語究竟是什麽東西?」最近還有人這樣問。最簡單的囘答，可以引用吳稚暉先生的話來說，便是一種最容易普遍的語言。吳先生說：「文言，白話，大衆語，有容易普遍與不容易普遍之分。當然白話比文言容易普遍，大衆語一定更比白話容易普遍。」（大衆語萬歲見申報自由談）這普遍的語言現在還沒有，必需大家合力建設起來。

眞要做到最容易普遍的地步，有三種統一必需都做到。

（一）是語言和文字統一，這樣筆頭寫的便是口頭說的，不另學一種不必說的語言，自然省事省力，容易普遍。

(二)是統一各地的土話，這裏寫的別的地方的人也看得下，這也是容易普遍的一個條件。

(三)是統一形式和內容，不止語言形式接近大衆，就是意識內容也接近大衆，說的不是違反大衆需要的話，也是容易普遍的一個條件。

現在大衆語派正在努力的，積極方面便是探求做到這一步的途經，消極方面便是破壞做到這一步的障礙的工作。這些統一的工作，就使途徑找準了，做起來也還是很艱難的，必須大家一齊努力纔能成功。

接近口頭語的方法

接近口頭語這個問題，以前我曾想過一下，但後來不知怎樣，竟拋開了，直到今晚讀到上海通裏上海話瓊林這一篇文章，才又重新把它來考量了個把鐘頭。心想這個問題大約可以分做四個方面：

（1）是語彙；

（2）是語法；

（3）是語格；

（4）是語音。

要寫的文章完全符合口頭語，必須這四個方面都符合口頭語。這決不是方塊字能夠盡職。用方塊字來寫，決計寫不出原來的語音。寫成的語言全可以有方音同樣數目的

讀法。例如瓊林說：

取樂曰「尋開心，」胡鬧曰「撒爛污。」「哩耐」卽「彼」之謂；「挨拉」乃我之稱。笑謔名爲「打棚」；遊玩謂之「白相。」胡言亂語曰「瞎三話四，」不知羞恥曰「勿要面皮。」

這「尋開心」「撒爛污」……倘教廣東福建人去讀，就不會還是一句上海話。至少不會還是上海人的上海話。所以要做上海話的讀本，根本就要用記音文字來寫。像瓊林這樣用方塊字寫，總歸沒有多大用場。

但用方塊字寫，也不是完全不能替接近口頭語盡力。方塊字能夠盡力的是在（1）語彙（2）語法（3）語格三方面。

在這三方面中間，最有人注意的是語彙一方面。以前寫白話和現在寫方言，大多首先在這方面上用功夫。有的人還誤信只要改了幾個語彙便可以算是另一種體式。當文言改成語體的時候，常常有人拿「之乎者也」當文言的標記，拿「的呢了嗎」當語體的標記，就是這一種思想的流露。還有很多的人論列古代語和現代語同異的時候，常常

單只注意語彙一方面，也是這一種思想的流露。

這種思想有一個特徵，那就是單只注意組成一篇話語的各個分子，却不注意各個分子的組織。組織是在語法，在語格。

所謂語格，例如唐宋文，我們讀起來，總覺得那是搖頭抖脚做出來的。可以說是搖頭抖脚體。和口頭談話的體格，差得極遠。不曾搖過十年頭抖過十年脚的人做來，總是不很入調。而搖過十年頭抖過十年脚的人叫他來自然地說話，却也不大能夠十分入調。這調就是這里所謂語格。這語格最難捉摸。在語言的學習上總是直到落末才學像。

語法就比語格容易得多，但比起語彙來，却又難得多。語彙組織單簡，又沒有多大變化，大概可以一個一個地硬記；語法却就不免隨地換形，比較難得捉摸。又學語彙不過把一個舊的掉上了一個新的就得，好像油燈掉了電燈，不必把語言的習慣組織全部改動；語法却就是改動全部組織的事，好像把家具全部改成了西式或東式，這在未經十分訓練的人就要覺得椈不舒服。因此在語言的學習上，往往發生一種單改語彙不改語法的

形態。所謂洋涇浜英語，大體就是學得了幾個英語語彙還未學會英語語法的人創造出來的一種語言。這種「洋徑浜式」，會在中國人學英國語的時候出現，也會在英國人學中國語的時候出現，牧師祈禱時候用的大體就是洋涇浜中國語。

洋涇浜式的說法不但在這一國人學那一國的語言的時候會出現，就在同一國度裏面，由習慣於這一種語言的人去說去寫別一種語言的時候也會出現。宋人語錄，不必說是文言式的洋涇浜體最豐富的。就是水滸，也很可以做這種古式洋涇浜語研究的材料。像我們現在都說「吃了飯去」的地方，水滸差不多全都寫做「吃飯了去」，那就是文言「食飯而去」的單改語彙不改語法的洋涇浜說法的一個例。

要接近口頭語，必須將這類洋涇浜式說法除清，除清的方法是在時時注意口頭語的組織，完全照口頭語的組織來寫文章。這並不是要等到記音文字告成才可以動手做的事。

我們覺得單讀瓊林或單編瓊林是不夠的，我們要有一部十部二十部的文通。

語文之間通同之共軌

最近國立編譯館出了一册初中精讀國文範程，形式雖然也是教科書，却和一般的教科書編製方法大不相同。第一，它完全不談內容，就連內容有關的字義，也只在篇頭記明部屬，讓學生自己去查。第二，在形式方面，它又反對「措意」「篇章」，主張「措意」「字句」，把形式講究的範圍也限得極狹，單在字法句法上講究。第三，講究字法句法的方法，又着重在語體和文言互相翻譯，講語體時一走想出一些字句來翻成文言，講文言時又一定要提出一些字句來翻成語體。理由是「漢文語文之間有其通同之共軌，亦有其蛻化之關鍵。」（見編者「自敍」）「語文互翻示例，在使學者于語文間之詞氣，明其符同，而知有所會通。」（見「凡例」）所以每一課里都有語文互翻。雖然也說「亦有其蛻化之關鍵，」却全着重在所謂「通同之共軌。」

我看這是一本問題的書，長處也有、短處也眞不少。就語文教育來論，第一第二兩點都可以成爲問題。至于第三，則不但關于語文教育，還涉及語文的認識問題。我們常常聽見有人說先要學好文言文才能做好語體文那種話，就是由于相信所謂「語文之間有通同之共軌」而來。這種相信到底是不是可靠，這本書正好做一個細心檢查的實例。

這書因爲相信「語文之間有通同之共軌」，處處都將語文互翻，而且處處指明語里的某一字就是文里的某一字，像下面這樣：

「翻例一」 的（句中一）‖之

（1）石上的青藤‖石上之青藤。（頁八）

「翻例四」 的（句末一）‖者

（1）柳絲長長的‖柳絲長長者。（頁一三）

在這樣的翻例中間，我們可以看到許多很有趣的例如：

（1）了‖已。例：他走了一程‖他已走一程。（頁二七）

(2)了‖以(＝拿)。例：頸上圍了皮領子‖頸上圍以皮領子。(頁一三一)

(3)了‖於。例：散徧了曠野‖散徧於曠野。(頁一九二)

(4)著‖其。例：抱著花兒‖抱其花兒。(頁三九)

(5)著‖之。例：有虎神管著‖有虎神管之。(頁一三〇)

(6)著‖於。例：忙著收割‖忙於收割。

(7)著‖以。例：點綴著成羣的牛羊‖點綴以成羣之牛羊。(頁一七六)

(8)著‖夫。例：當時我眞羨慕著靜，羨慕著做和尙‖當時我眞羨慕夫靜，羨慕夫做和尙。(頁一九六)

(9)道‖之。例：他們也知道‖彼等亦知之。(頁一七八)

(10)道‖其。例：不知其幾千里也‖不知道幾千里啦。(頁二六一)

這樣的互翻，據編者自己說是「就語文互翻詳示其例，務使學生對于某字某用獲得一明確之概念」，但是實際，並不見得能勾如此。如（9）和（10）明明是同樣的一個

「知道，」却要硬分成了兩個，說一個等于「之，」一個等於「其。」這樣的互翻，越翻得多，只會越把學生弄得莫名其妙。

所謂互翻，實際是拿自己以外的標準來分裂自己的一種工作。講語體時拿文言做標準來分裂，講文言時又拿語體高標準來分裂。與其說是講語文「通同之共軌，」倒不如說是講語文的彼此的分裂。

這本書講文法很有許多「新義，」可惜將這樣的分裂做中心發表出來。但從反面去看，它從分裂顯示出所謂語文「通同之共軌」實際有限，使一些常說學好文言文才能做好語體文的人知道一點語文紛岐的狀況，它的短處，也未嘗不可以說也是它的長處。

虛字的研究

——古書虛字集釋翻後感——

虛字是中國語文裏頭頂難打通的一個難關。以前老先生評論別人文章，往往將「虛字不通」這四個字，作爲某人文章未上水準的評語，或者還未打通最後難關的標記。但要打通這個最後難關，以前却又沒有什麼簡便的法子，無非勸人「多讀，多作，多商量，」用那所謂三多的老法子教人自己參悟，或者竟說「可以意會，不可以言傳，」把它打進了只能將心傳心的神祕境界，煞性不講。

這幾年來，出版了好些研究虛字的書，像詞詮，虛字詞典等等，最近又有這一部古書虛字集釋出版，意思好像都是想要攻破這難關。而且有幾部，還是長期努力精心研究的結果。那種煞性不講的風氣，總算已經改了點。雖然結果還多沒有脫掉以前注疏家的習

氣，拏解經做目的，不是拏供日常應用做目的，就是想替古人服務，不是想替今人服務，好像和今人還是不大相干。但是他們那種瞄對要塞下力猛攻的識見和勇氣，却是可以使人佩服的。

虛字所以成爲虛字，好像便在它那意義是跟着實字變，有時還跟着句子的組織變。研究虛字我看必須連帶注意虛字所跟的實字或虛字所在的句子的組織，才能確實指出虛字的功用，指出虛字和實字的關聯。古書我不願意多談。倘拿口頭語來說，比如一個「着」字，在說

坐着　站着

的時候，「着」字有表示動作連續的意思；在說

尋着　找着

的時候，「着」字有表示碰到對象的意思；在說

爲着什麼

的時候，「着」字是動作連續和碰到對象的意思都沒有，純粹成了一個提頓「爲」字，把那個「爲」字來略略提重的虛字。那關鍵都在「着」字跟所跟的字「坐」「站」和「尋」「找」和「爲」字的關聯上面。坐站的動作本來可以連續，加上「着」字就顯出連續的意思，這時「着」字主要的關聯是動詞，若「尋」「找」等字，尋找的對象碰不碰得到並不一定，加上「着」字表示碰到的意思，主要的關聯便在那對象，並不在動詞本身。如說

那本書尋着了。　或者

尋着了那本書。

的時候，「着」字主要的關聯就在「那本書」三個字。至於在「爲着什麼」這個例子裏頭，「着」沒有含着上頭所說的兩種意思，原因也是一樣。便爲「爲」字和上頭所說的幾個例子的動字意思不同，不會有動作連續，不會有對象碰到。我們如果離開了它們所跟的那些字，去說「着」字表示動作連續，說「着」字表示碰到對象，說「着」字做提頓用，就任你怎麼說，「着」字的功用還是說不明白的。而且因爲不注意實字或句子

的緣故，碰到換了一個實字，實際是實字的意思變了的時候，也會誤認以爲虛字的意思變了，把同一種用法的用例再列一項再列一項地列下去，條項列到超過必要的多。這是研究虛字所最容易犯的毛病。毛病就是出在從虛字本身去找虛字的解釋，不從虛字所跟實字或虛字所在的句子的組織上去找虛字的解釋。就使虛字的各種用法都羅列了，也還不能深切了解那種意義跟那種實字或句子相關聯。這樣的書本，作爲注疏，是有用的，若是作爲運用虛字的教本或參考書，我看一定不切實用。學校裏面的國文教師一定很曉得這種書本的用處有多大。

我很希望國文教師自己起來研究虛字。學生錯用了虛字，不但替他改，還加點工夫研究爲什麼那樣錯，再加工夫研究出一個可以叫人不致用錯的方法來。這一定很切實用。學生弄錯虛字的地方大體是差不多的，例如該用「嗎」字的地方用「呢」，該用「呢」字的地方用「嗎」之類，一一替他們改正，教員也太辛苦了，應該想個簡便的方法。這可以先從口頭語方面開始。如果自己覺得眞有所見，不妨寄到刊物上去發表，省得別人再在

那里枉費力氣。這種事情所以沒有人做，或者由於大家把這件事情看得太平庸，我以爲我們不能把這件事看得太平庸。像一個「了」字，從胡適先生在五四前後發表他的解說起，經過黎錦熙趙元任先生們的研究，直到現在還不能完全說明它的用法（這幾位中間算趙元任先生說得最好，見清華學報及吳語的研究；黎錦熙先生說得最莫名其妙，見國語文法。）就使單把一個「了」字研究明白了，也不知可以省掉全國青年摸索字「了」用法，和教師們改正「了」字用錯的多少時間。在語文教學上的貢獻也就不算少的。

我覺得這比之單單研究古書扁字有意思得多。

關於劉半農先生的所謂混蛋字

劉半農先生的所謂混蛋字，就是口頭語裏的一個「打」字。在半農雜文裏有一篇文章專論這個字。照那篇文章看來，好像他很討厭打，却又很歡喜搜集關於「打」字的詞頭。在民國十一年十一月，他已經搜集了關於「打」字的詞頭一百多個，到民國二十一年八月，他已經搜集到關於「打」字的詞頭八千多個。在已經搜集了一百多個還未搜集到八千多個的中間，他就做了一篇文章，題目叫做「打雅，」把一百多個帶有「打」字的詞頭一一加以解說。結果把這個口頭語上的「打」字，認做「意義含混」「混蛋到了透頂」，把它叫做「混蛋字。」那篇文章最近已經有人把它當作名文大書特書，列入史綱，作爲中國大辭典編纂處的最大成績之一。

「打」字果眞是「混蛋字」嗎？在這時候我很想問這麼一句。

我並非想替「打」字洗刷替它去了「混蛋」或者「混蛋到了透頂」的醜名，我是想借此表明就是一個字的研究也可以因爲研究的態度不同，研究的方法不同，而結果就大不相同。現在做史綱的人所用的是最廣的羅列的方法，除了最廣的羅列方法之外，我們知道還有一種最高的綜合的方法。最高的綜合，不能不靠最廣的羅列做基礎，但是最廣的羅列不能不附屬在最高的綜合下面。單靠羅列，拿羅列得多算是富有，算是成功，那只能算是雜纂的態度，並不是眞正研究的態度。那篇「打雅」可說是雜纂態度極其顯明的一個例。史綱把它特書，或者可以說是當然。但是因此也就可說我們要問也是當然。

「打雅」說：

「這年頭兒『打』字是很時髦的。你看，十五年來，大有大打，小有小打，南有南打，北有北打，早把這中華民國打得稀破六爛，而嗚呼媽呼，打的還在打。

無論那一種語言裏總有意義含混的『混蛋字』，有如英語中的"take"與"get"

法語中的"prendre"與"rendre"我們中國語裏這『打』字也就混蛋到了透頂。

現在把它的種種不同的用法，就我想到的，寫出幾個來。

『打』字從『手』『丁』聲，其原義當然就是『打一個嘴巴』，『打破飯碗』，『打鼓罵曹』的『打』。與這原義不相干的用法，却有：

一、打電話　用電話機說話也，

二、打電報　拍發電報也。

三、打千里鏡　用千里鏡望遠也。

四、打樣(一)　圖畫樣也。

、……………………」

這樣一直寫了下去，直到一百個，才加以收束道：

「信手寫來已經寫到一百，可以『打住』了。嚇，『打住!』這又是一百〇一了。」照他的口氣看來好像「打」字眞有一百多個用法似的。再據後來附上去的聲明看來又

像是眞有八千多個用法似的。但是據我們看來，那一百多個或八千多個，只能說是「打」字的用處並不是「打」字的用法。「打」字的用法，並沒有一百多個，當然更不會有八千多個。照我們的「俗」眼打估過來，「打」字的普通用法，不過三種。就把北方土話作「從」字解的一種也算在內，也不過四種。三種用法如下：

(1)作「打擊」解　就是所謂「打鼓罵曹」的「打」。

(2)作「作爲」解　形式動詞，沒有實質觀念，用來代替種種有實質觀念的動詞。有點像文言的「爲」字。　如打水＝取水　打魚＝網魚　打印＝蓋印

打牌＝玩牌　打稿＝起稿　打胎＝墮胎

就是用「打」字代「取」字，用「打」字代「網」字，用「打」字代「蓋」字，用「打」字代「玩」字，用「打」字代「起」字，用「打」字代「墮」字。這樣去代，可以代到無限。「打電話」「打電報」「打千里鏡」「打樣」之類的「打」字，也是屬於這一種。都是用在動詞不必細說也可以明瞭的時候，譬如

你拎了一把酒壺到酒店裏，去把酒壺在櫃台上一擺，說「打半斤酒，」店官就曉得你是說「買半斤酒，」不是「賣半斤酒」或「討半斤酒，」這時你就可以用「打」字。用了只會覺得貼切，並不覺得「含混。」

(3)用作動詞添頭，大概添在單字的動詞前頭用來構成復字的動詞，「打」字本身可說沒有意義，加上這個添頭不過略爲增加了後面那個字的一些動詞性質。因爲它是動詞的獨門添頭，一聽到它便會覺得下面那個字是動詞。如：

打消　打掃　打攪　打擊

打扮　打量　打算　打發

的「打」字都是這樣，都是只有語法上的功用，沒有觀念的內容。

這樣用「俗」眼打估，自然還不能算是最高的綜合，但是這里不把關於「打」字的各個詞頭看成各各獨立，「種種不同，」全「不相干，」我們相信這就是走上最高的綜合的路。從這條路上去看，就會覺得「打」字的用處雖然極多，用法仍然極有條理，並

不「含混。」只要研究的態度方法，不要太含混，——單看各個，單看皮毛，胡亂把它當作「混蛋到了透頂，」就不會有那「混蛋到了透頂」的結論。

保守文言的第三道策

保守文言過去有過兩道策。當新青年才提出「白話」來反對文言的時節，用的是第一道，說要做白話由于文言做不通。這是兜底抹殺白話的策略，結果失敗了，白話並不曾被抹殺。于是再來第二道，向白話讓了點步，承認白話也可以做，不過要白話做好，先須文言弄通。這一道策也不曾見有什麼奇妙。從此好象就灰心了，不再有過什麼妙策提出來。直到最近，才由章太炎提出白話比文言還要難做的話頭來，勉強算是繳了第三道。時間眞過去得快，勾指算起來，離開第二道策繳出來的時候差不多有十來年了罷。十來年前章太炎正在南京替孫傳芳規畫舉行投壺的古禮忙，當然不會有閒工夫來管這些閒事的。

太炎的這道策，除了賣弄他底小學知識以外，好象是針對大家都嫌文言難的一點

提出來的。他以爲你們說文言難，白話更難。理由是現在的口頭語，有許多是古語，非深通小學就不知道現在口頭語的某音，就是古代的某音。不知道就是古代某字，就要寫錯。他曾提出許多字來，其中有一段說：

敍事欲聲口畢肖，須錄當地方言。文言如此，白話亦然。史記陳涉世家：「夥頤，涉之爲王沈沈者。」「夥頤」「沈沈，」皆當時鄙俗之語；不書，則無以形容陳客之豔羡。欲使聲口畢肖，用語自不能限于首都，非廣采各地方言不可。然則非深通小學，如何可寫白話哉？尋常語助之字，如「焉，哉，乎，也。」今白話中，「焉，哉」不用，「乎，也」尚用。如乍見熟人而相寒暄，曰「好呀，」「呀」即「乎」字；應人之稱曰「是矣，」「唉」即「也」字。「夫」字文言用在句末，如「必子之言夫，」即白話之「罷」字，輕脣轉而爲重脣也。「矣」轉而爲「哩，」說文目聲之字，或從里聲，梠或作梩，可證其例。「乎，也，夫，矣」四字，僅聲音小變而已，論理應用「乎，也，夫，矣，」不應用「呀，唉，罷，哩」也。

從這一段就可以看出他只知道注意字形，不知道注意字音。「乎也，夫，矣」即使只

是「聲音小變而已」，也非就是不變，爲什麼「不應用」顯得出小變來的「呀，唉，罷，哩，」倒「應用」顯不出這小變來的「乎，也，夫，矣。」所謂「論理，」「論」的究竟是什麼「理？」再「焉，哉，乎，也」等語助字本來只講聲音與字義沒有什麼關係：「乎，也，夫，矣」四字可以用，爲什麼「呀，唉，罷，哩，」四字不可以用？爲什麼只許古人借用不許今人移用？又再，如果每字都要古人用過，今人才許在后跟，試問夥頤沈沈又是什麼人用過？像這樣只講聲音的字，也會把聲音不顧，主張用聲音不合的古字來排斥音聲比較相合的今字，如果不是有意裝成糊塗，所謂「深通小學」的「通」該作什麼解呢？

要現在用的字，都是古人用過，是一件萬萬做不到的事。古人無論如何聰明，決不會把幾千年后所要發生的事物事情都已想到，一一預先替我們製造了字。概念增加既是壓不了的，語言增加就也壓不了。如要把這增加了的語言一一寫出，除出造字，只有借字。把字當一個音標用，只要記出音來完事。故所謂「正」「別」，實際只是程度問題，而所謂程度又只是一個通行不通用的問題。通行就別也不是別，不通行就不別也是別。如「這

個」如果寫作「者個」，這個「者」字在現在是只有當它別字，沒有辦法的寫別字的人，我們只能說他們手疎，却不能不佩服他們眼高。因爲我們還被字形蒙住了眼，他們早已向着標音方面走去了。照現在一般的語法，有些地方也實在已經無需顧到字義，像我們發字形蒙住了眼的還當把「脚跟」的「艮」寫作「跟」，「樹根」的「艮」寫作「根」，但既已說出「脚」又要在「艮」旁加上「足」，既已說出「樹」還要在「艮」旁加上「木」，重牀疊架的情形幾乎和「梁」寫作「樑」差不來多少。像這種地方，有些人胡亂寫上一個「艮」字算數，也不能說它毫無理由。撇開通行定要追究語源，追究到極，我們原先爲什麼不指鹿爲「馬」，也還不是說不出道理來的。

總之，用古字寫現代文，是道理說不通，也是事實上做不到的。

說到測字攤

現在有些人還是把文字看得很神祕，簡直把文字當做菩薩拜，或者把文字當做符籙看待，好像只要供起它來，便四季清吉六畜平安了。這種態度要是大家許我用個把文化史上的行話來說話，我想稱它做靈物崇拜。稱它靈物崇拜，只是說還在把文字當作降得來福致得來祥的靈物看，沒有別的意思。

這種態度若是發生在剛有文字的初期，那是並不為奇的。當時看見了文字一準比現在的阿木林看見了無線電收音機還要覺得奇怪些。他們剛和動物分離的時節只知道舉手動腳或者面部表情的身段語，他們後來會做粗糙的石器了（我想是那時候）跟動物祖先遠了的時候，也還只會說那殭嘴硬舌的口頭語。對於語言，一向只像他們的對於勞動工具一樣，運用得不很像意。當時他們拌動舌頭的本領或許已經強得多了，但

是他們單靠拌動舌頭，終究還不能把人類社會來做水平地——就是空間地，和垂立地——就是時間地給合。這里有的經驗不見得能夠像貨物一樣，搬得到那里去；這時有的知識也不見得能夠像貨物一樣遺傳給後代。雖然當面可以用口頭語，和早就有了的身段語傳情達意，但一背面便覺得困難，當時又沒有電話，單靠嘴巴說話，到底還是極不方便的。現在有了一種叫做文字的書面語，便什麼傳達上的困難都解決了。他們的歡喜自然不必說。他們因為歡喜昏了，就把文字作為靈物來崇拜，在那時候也是十分自然的。

可是現在是什麼時候了呢？現在還能把書面語——文字作為靈物來崇拜嗎？

所謂文字這一種書面語，也和身段語，口頭語一樣，是社會結合底基本工具。它的好不好，全在對於社會結合的功用大不大。功用大的就是好的，功用不大就不好，此外沒有什麼神祕好說。比如甲一種語言能夠結合兩萬萬人，乙一種語言只能結合一萬人，那就該說甲一種語言好，乙這一種語言不好。不過我們所謂結合，並不是浮面的，粗略的。

現在有好些人愛用危言來聳聽，好像在那里說文字跟亡國有什麼直接關係。老實

說，我是不大懂那一種話的。事實擺在面前：日本用了漢字，日本並未因此亡給中國；而東三省到今還在用漢字說王道，却久矣不是中國的地方了。就使讓一步，承認文字跟亡國有什麼直接的關係，我也還是不大懂：爲什麼只能結合少數人的倒可以使國不亡，而可以結合多數人的倒會把國弄亡了？

莫非想使大家復古麼？但從語言文字復古，得到的也決不是古。我們無論有什麼大力，決不能黃河不流，大江西去。我們無論有什麼大力，也決不能叫語言文字不吸收包含當前的現實內容。你或許可以不叫「帽子」而叫做「冠」，但你除非眞的戴起古冠來，「冠」的現實內容終究還是銅盆帽，打吊帽，瓜皮帽，……不是古冠。你或許可以不叫「學校」而叫做「庠」「序」，但所謂「庠」「序」終究還是現在這樣要教「東夷」「西戎」語言的學校，不是古代的「庠」「序」。語言文字正像一面鏡子，決不能把現在的江某人照成了講社會主義時候的江某人。這差不多是語言學上的一條鐵律，雖有什麼大師，也是無可奈何。古話有得說：「不爲不可成，不求不可得，不處不可久，不行不可復。」大

師如果有些空，倒還是在這幾個「不」字上下一點工夫來得正經些。

如果再有空，還可以想想法子解決一個測字攤的問題，可以想想看：怎樣才無需測字攤的先生們替我們的兄弟姊妹們代筆。但我說的是解決測字攤，不是去學測字攤的先生們拿起幾個字來卜課算命。

所謂一字傳神

近來有一位汪懋祖君寫了一篇文章反對小學禁習文言初中限習文言。連帶反對一切現代文藝及現代文藝所用的語言，白話。中間有一條說：「所謂一字傳神，最能描寫文言之便利。……今學生因喜習白話，所作信札多累贅不通。往往一言可以說明者而下數語不能達意。」這是不曾將技術與所用語言分清的話。假使論技術，用文言也不見得就能一字傳神。例證不遠，就是汪君這篇文中，「余昔學習理工，凡微積分，高等物理，力學水力學，無弗習。每夜解答習題至十一時。又嘗爲數理化教員矣，至今觀察算學教學，雖教科書略加改良，而教法尚未脫二十年前之窠臼。昔時學生，每班不過十餘人，故黑板練習可以同時幷行，而教師爲之一一訂正焉。……」一段文章，雖然不算「累贅不通」也總不是所謂一字傳神的罷。倘論語言本身，則我們以爲可以一字傳神的，正是白話，而非文

言。

白話本身勝過文言的地方很多，已經有許多人說過。其實不會說到的比已經說過的還要多。將來我們可有機會把文言白話本身和現在流行的文言文法文語文法等等來作一個總檢討。現在單以所謂一字傳神來說，也是只有白話中的有些現象可以當得起這四個字的贊語。例如動詞的限定輔助語便是一端。這類語言在文學描寫上功用頗大，往往只要換去一字，便覺得動作所以能成或不能成的理由全然兩樣。比方同是說：

「不能喫」

1. 喫不得（因爲東西不衞生）
2. 喫不了（因爲東西太多）
3. 喫不來（因爲東西太壞或者吃不慣）
4. 喫不起（因爲太窮苦了）
5. 喫不下（因爲肚里飽）

6。喫不着（因爲東西離得遠）

這於白話是應手可得的傳神的一字，文言如何？文言能夠這樣以簡單的一字傳出這樣複雜的意思嗎？

文藝傳神本自有其廣大的基礎，不止在乎運用文字。尤其不止在乎文字本身。汪若單從文字立論，已經錯誤，然而他連錯誤的觀點，也還不能自圓其說他還要罵人「文盲」，到底誰是「文盲」？

關於文學的諸問題

胡適博士評判他自己的文章時曾經說：「我的長處是明白清楚，短處是淺顯。」（四十自述第五章）我以爲這兩句話應該倒過來說他的長處是淺顯，他的短處是明白清楚。因爲「形式的明白清楚不過隱藏得了內容的曖昧模糊」（格羅采評泰納語）而文字淺顯，却是大衆化的一個必要條件。胡適博士又說：「我從來不怕人笑我的文字淺顯」，我想這正是他的優點，他的文字所以曾經風行一時，單從文字來說便是靠着這一點。不過我們現在暫且不談這些。我們現在暫且把文學上一些淺顯的一般的問題，提出來談談。

一個一般的問題是：文字是什麼？對于這個一般的問題，我們向來一般的意見，都依字面下解，把文解作文字，把學解作學術。如司馬遷說：

……漢興，蕭何次律令，韓信申軍法，張蒼爲章程，叔孫通定禮義，則文學彬彬稍進……矣。（史記自序）

章炳麟說：

文學者，以有文字著之竹帛，故謂之文，論其法式，爲之文學。（文學總略）

這樣的理解，有兩大錯誤：一失之太廣泛，把用文字寫的哲學之類一些非文學的文字也包括了進去，如此則文學的範圍便被擴大到一切要用文字記載的學術的範圍，與所謂學術相等。一部文學史便會寫成一部學術史。中國幾部早出的文學史便是依據這種謬誤的觀念寫成的。這種謬誤的觀念，最近十幾年來總算已經出清了。但是二又失之太狹窄，不能把所謂口頭文學也包括進去。不把口頭文學包括進去，關係似乎很小——所以現在大多數人還都不很注意，——但是往往容易連帶發生了忽視口頭文學，乃至

于岐視口頭文學的現象。還有許多枝節問題，又會從此發生。例如近十年來，小說上寫對話的地方往往因爲語氣或情境的緣故，把敍述語插在對話的中間，或附在對話的後頭。這種寫法便會有人大加譏笑。先有劉復博士的高見，他說：

我現在只舉個簡單的例：

子曰：「學而時習之，不亦悅乎？」

這太老式了，不好！

「學而時習之，」子曰，「不亦悅乎？」

這好！

「學而時習之，不亦悅乎？」子曰。

這更好！爲什麼好？歐化了。但「子曰，」終沒有能歐化到「曰子！」（中國文法通論民國十三年增補四版，一二一頁）

這一段譏笑五四以後所謂新文學的文字大約他自以爲寫得很得意的，所以最近

他又把它寫入中國文法講話了而且加上了幾句：

> ……我們看下去，雖然不大順目，至少總還可以看得懂。但是這只是在文字中，換在口語中，就絕對不行了。

說是「口語中絕對不行，」像煞是細細調查過口語似的。最近又有宋陽先生的憤激，他說新文藝是「顛顛倒倒無頭無腦」的。他的所謂「顛顛倒倒，無頭無腦的寫法，」也是指這種地方而說。他的攻擊對象和劉復博士相同，他的認這種現象是一種歐化現象也和劉復博士一樣。他說：

> 說書式的小說可以普及到不識字的羣衆，這對于革命文藝是很重要的。有頭有腦的敍述——不像新文藝那樣的「顛顛倒倒無頭無腦」的寫法——也是現在的羣衆最容易瞭解的。（大衆文藝問題）

但是據我所知，他的所謂顛顛倒倒的正是他的所謂說書式的寫法。這種說法在口語中雖然不能說絕對地行，卻也相對地行的。就是說：不是「絕對不行」的。只因他們一個口

頭在說口語，其實並未注意口語，一個口頭在提倡說書式的寫法，其實並未注意說書式的寫法，才會發生那樣傳統的國粹主義的譏笑和憤慨。自然，我們如果把觀點偏向個人的側面，從最初運用這種寫法的個人的心理上面去尋求採用這種寫法的根源，是有可能說是歐化的。當初採用這種寫法的，也許眞的懷着幾分想把中國文字參上幾分歐化的心理。但是只要採用者不是一個純粹的機械的模仿者，即使雜有幾分歐化的心理也必另外還可尋出所以採用那種句法的根。由這類根，由我們可以求之于語言文字的歷史，可以求之于語言文字的現狀，也可以求之于語言文字本身的必要和可能我們必須在這等方面都尋不出所以採用那種方法的根由來，這才可以斷定那種寫法的採用只是一種機械的模仿，只是一種無謂的歐化。試問：劉復曾向這等方面探求過嗎？我想，一定不曾。劉復如果曾向這等方面探求過，我想他一定能夠發見敍述語和對話的順序有人倒裝，而「子曰」沒人寫成「曰子」，這中間實際含有一個可能不可能的問題，而且屬于學問的兩個不同部門。就是：前者屬于修辭的範圍，而後者屬于文法的範圍。文法貴乎

守經，而修辭則側重權宜，兩者決不能混作一談。劉復如果曾向這等方面探求，我想他一定更能明白所謂權宜，也決不是任意變亂語言文字習慣，而是處處根據某種的必要。劉復自己也是曾經參加過所謂新文學運動的人，大約心里一定明白，我國文學界實際不曾有人憮惡「子曰，學而時習之，不亦悅乎？」那種形式，說「這太老式了，」把它屏棄不用，專用「學而時習之，子曰，不亦悅乎？」或「學而時習之，不亦悅乎？子曰」等所謂歐化的形式。事實勝過雄辯，我們不妨把一切的新文學書打開來看。這里無論引用那個作家的例都可以，又無論引用那一篇都可以，現在暫且引用魯迅先生寫的鴨的喜劇一篇來說。這篇文章的頭一句是：

俄國的盲詩人愛羅先珂君帶了他那六絃琴到北京之後不多久，便向我訴苦說，「寂寞呀，寂寞呀，在沙漠上似的寂寞呀！」這便是用所謂「子曰學而時習之，不亦悅乎？」的形式，可見並未說這形式「太老式了，」把它屏棄了不用。隨後有一句是：「這樣的夜間——他說，——在爪哇是徧地是音樂，」這固然便是用所謂「學而時習之，——子曰，

——不亦悅乎」的形式，但我們不宜單單把這一句摘出來看！我們要瞭解這一句何以這樣寫，必須同時還要看它的上下文。那里的上下文是這樣的：

一日就是這冬末夏初的時候，而且是夜間，我偶而得了閒暇，去訪問愛羅先珂君。他一向寓在仲密君的家里；這時一家的人都睡了覺了，天下很安靜。他獨自靠在自己的臥榻上，很高的眉稜在金黃色的長髮之間微蹙了，是在想他舊遊之地的爪哇，爪哇地方的夏夜。

「這樣的夜間，」他說，「在爪哇是徧地是音樂。房里，草間，樹上，都有昆虫吟叫，各種聲音成爲合奏，很神奇。其間時時夾着蛇鳴：嘶嘶，可也與虫聲相和協……。」

這便可以看出所以要把「這樣的夜間」提在「他說」之前，乃是因爲要它緊接「……是在想……爪哇地方的夏夜」那一句，即所謂語言文字本身上的必要，並非單單因爲它是歐化所以那樣寫的。再若真肯留心「口語」，肯去聽聽「說書」，說故事，將更會在說書說故事的人的口里聽到這一類的倒裝法。那時將會知道這類句法，不但是語言的必要

上所要有，而且還是語言的現狀上所實有。然而劉復不如此，他不但不曾眞實的探求這種寫法的眞相，還把那並無上接下續的有機關係，無須倒裝，也就不會有人將它倒裝的幾句論語，顚而倒之裝了起來，來影射這種有倒裝必要的寫法，把這種寫法加以極度的漫畫化。這在劉復原是極自然的，他會坐在所謂文化城頭下令不准女學生們用「密司」等字樣，當然也可下令文學的創作者不用這類句法。然而不料担負歷史使命站在時代前面的宋陽先生更也一樣墮入了那種傳統的國粹主義的偏見之中！這就可見批判的重要，不批判地接受一切，將自己從傳統中解放出來，便有墮入傳統里頭去的危險。

但這還是枝節問題，更重要的是固執着文字連帶發生了忽視口頭文學，乃至歧視口頭文學的現象。像「現在，一般研究中國文學或編著中國文學史的，多半是從詩經開始，」可說便是這種現象之一，這種現象下面所隱伏的重大缺陷，周作人先生在他所著的中國新文學的源流中已經指明。他說，「歌謠是遠在詩經之前便已產生了，拋開了這一部分而不加注意，則對于文學的來源便將無法說明。」但是問題還不只一個來源問

題。口頭文學是在原始時代固然存在，現在也還存在的。那些口頭文學有的已經寫錄，有的還未搜集寫錄，而且也許永遠不會有人搜集寫錄。這已被寫錄和未被寫錄之分，大抵由于偶然的情形，並非眞由文學本身有什麼上下之分。未被寫錄的當然不能因爲未被寫錄的緣故，便把它排在文學之外。再就同一對象而說，自更不能用文字的寫錄這一層做界線，劃成一個文學和非文學的界限。例如粵風，把已用文字寫成的粵風算是文學，未用文字寫出的粵風算是非文學。文字實際並非文學一個必不可缺的因素。

文學所不可缺的，並非文字，乃是語言。文字是後來產生的，而文字還未產生的時候已有文學。文字是現在還未普及的，而文字還未普及的地方已有文學。文字又有時會因物質的缺乏不能行用的，例如革命以後的蘇俄，而那文字不能行用的時候却也還有文學存在，就用口頭語言在各處宣讀。文字與文學並非不可分離，不可分離的只是語言。語言才是文學的經常的中介。

二

認定語言是文學的中介，固然不致把文學的範圍限得太狹窄，但仍不免把文學的範圍看得太廣泛。因爲同是語言，也有是文學的，也有非文學的，這該拿什麼作界呢？這就是所謂文學的特質的問題。在文學史或文學論上是常常提起的，對于這個問題，一般的解答總說文學是表現情感的。文學的特質就是情感。例如五四前後介紹進來的托爾斯泰的定義就說：

人用語言傳達自己的「思想」給別人，用藝術傳達自己的「情感」給別人，（藝術是什麼第五章）

這個定義，在我國似乎曾受特別的歡迎。歡迎之餘，甚至有人就從情感說明文學的永久性。例如梁啓超先生說：

藝術是情感的表現。情感是不受進化法則支配的。不能說現代人的情感一定比古

人優美所以不能說現代人的藝術一定比古人進步（詩聖杜甫）
但是我們知道情感是不能獨立的，除非思想生活也不受進化法則支配，情感就不能單獨不受進化法則的支配。

清稗類鈔：電燈始于光緒中葉。創辦者爲西人德理。創議之初，華人聞者以爲奇事。一時謠諑紛傳，謂將遭雷擊，人心洶洶不可遏制。當道思其滋事，函請西官禁止。後以試辦無害，其禁乃開。

又：滬上通行電車，始于光緒戊申。上海電車乃西人所經營。初開時，華人慮或觸電，多望而卻步。西人廣爲招徠，不及一年，其營業日益發達。

這樣看來即使藝術——文學——只是情感的表示，似乎也不能說與進化無關。何況藝術——文學——本來不止表現情感，同時也是表現思想的。托爾斯泰說是「人用語言傳達自己的思想給別人，用藝術傳達自己的情感給別人」用傳達情感和傳達思想來區別藝術和普通語言，他那定義的本身便是不對的。他那不對的地方，普列汗諾夫在論

藝術的一篇文章中已經一一指正了。普列汗諾夫那篇文章的大意是說：托爾斯泰說是語言表現人類的思想，實際是不對的。語言也可以表現情感，如語言可爲表現情感機關的詩歌就是明證。同時

「說是藝術只表現人類的情感，也是不對的。不，這也不止表現情感，也還表現思想的。不過不是抽象地，乃是憑藉生動的形象而表現。藝術最主要的特質就在此。」（參看魯迅譯藝術論五——六頁）

這就是常被徵引的普列汗諾夫訂正托爾斯泰的文學定義的文學定義。據這定義，文學的特質就在憑藉具體的形象而表現人類的情感和思想，文學所以和別的語言——例如哲學科學——不同，並不在乎文學表現人類的情感，而哲學科學表現人類的思想；文學所以和哲學科學不同，只在憑藉的方式不同，哲學科學是憑藉抽象的概念，而文學則是憑藉具體的形象，這從抽象和具體一點來區分文學和非文學的定義，當然比那從情感和思想來區分文學和非文學的定義正確得多。試引實例來說，例如茅盾先生寫的大

澤鄉和史記的陳涉世家相比，假使有一是文學一不是文學之分，又假如依照一般文學史家的意見把陳涉世家也歸在文學之列，把它和其餘記載同樣事實的語言相比，例如和通鑑相比，假使說有文學與非文學之分，這分一定是在是否以生動的形象表現出來，不在其一是表現情感，而另一是表現思想，因爲情感是卽使被認爲非文學的語言里面也有的。這在現在差不多已經成爲常識，絕無懷疑的餘地了。梁啓超先生接受托爾斯泰的定義，我們固然不以爲奇，因爲托爾斯泰的定義曾經有過極大的支配力。不但在中國，卽在外國也曾風行一時又不但在觀念論的陣營里頭，就在唯物論的陣營里頭也有人接受，例如布哈林便是其中之一。但那定義，正如普列汗諾夫所說，是不正確的。梁啓超先生還想更進一步去說明文學的永久性，當然更要失敗。

關于文學的永久性，是一個麻煩的問題，我們在這里不能詳細論列。但我們可以斷言，這決不能單從情感方面說明。說什麼情感是亘古常新的，所以表現情感的文學也是亘古常新的。如果情感是亘古常新的，爲什麼我們現在對于電燈不怕「雷擊？」如果情

感是亘古常新的，爲什麽子夜里頭吳蓀甫，林佩瑤，吳四小姐的喜怒哀樂和紅樓夢里頭賈政黛玉寶玉的喜怒哀樂那樣的不同，而紅樓夢里頭的男男女女的情感又和出現在元曲唐人小說里頭的男男女女的情感那樣的不同？記得梁啓超先生曾將中國韻文上下古今地舉了好多例，想從那些例中研究出表現情感更有幾種共同的方法來。那種研究或許也是需要的，但是我們不能忘記，卽使研究出來，也只是從具體上「抽」出來的抽象形式不能就以那抽象的形式來硬括一切具體的東西。一個物理學者可以把空氣抽掉，觀察鵝毛與鉄片是否同時跌落。可是不能因爲在那抽掉空氣的眞空管中鵝毛與鉄片同時跌落，就說現實上鵝毛與鉄片同時跌落也同空氣沒有關係。時代社會之于我們人類，正如空氣之于鵝毛鉄片。在現實里頭，抽象的與時代社會分離，與環境無關的人類是不會有的，卽所謂不受進化法則支配亘古常新的情感是不會有的。何况文學又是以具體的表現形象的描畫爲其特質的。所謂「傳人適如其人，述事適如其事，」正是它的本色。不從具體的刻畫的上面去看，却從抽象的儱侗的里頭去攢，正象煮鶴焚琴，未免

上海人所謂，「太不識相。」

同樣單單儱侗地講思想，專從文學藝術去「抽」意識形態的形式，說這是封建的，這是布爾喬亞的，這是小布爾喬亞的，各從其類，一一貼上標記，打包封存，這也不很妥當。這無異主張以哲學代文學，叫人截取哲學遺棄文學，在哲學或許有增，在文學實只有損。單單形成千篇一律的抽象的觀念的穿着文學衣裳的哲學，還算小事，結果必至文學僵化，停滯，碰壁，——形成文學的空白。

三

以上兩種偏向，可說都是由于抽象地儱侗地申解所謂文學藝術表現人類的情感或文學藝術表現人類的情感和思想而來。爲了免除這種偏向起見，藝術的經程的具體的考察是必要的。這有一般的和特殊的兩面一般的是考察文學藝術和社會的關係，闡明文學藝術底社會的依存性。這從泰納爲始經過普列汗諾夫，弗理契等許多藝術理論

家的努力，文學，藝術與社會底法則的聯繫大體已經闡明。向來的形而上學的、觀念論的、神祕主義的觀念已經沒有存在的餘地。再由特殊的考察，從認識論上導入反映論於文學、藝術的創造的經程，認定文學、藝術所表現的思想情感，乃是從我們意識獨立存在的客觀現實底反映，並非離開客觀現實，我們頭腦自製自造的東西。所謂表現思想情感，實際就是某一方式的現實反映將這命題做基礎，把題材、主題、方法等，連串橫陳在藝術經程上的問題都加以討論，又認定藝術作品的價值即在其所反映的藝術的真理，藝術批評的任務，即在測定這藝術的真理。把向來以意識形態為第一義，結果達到以文學、藝術為意認形態底「形象化」的理論，矯正過來，于是以哲學代文藝的傾向可說也已清算。這便是文學理論現在的到達點。中國的文學理論必將以這到達點為出發點更深更遠地向前發展。

一九三三，五卅。

關於理論家的任務速寫

一

最近胡秋原蘇汶兩先生的文章，主要點都在對於左翼理論或理論家的不滿，我們不應把這對於理論或理論家的不滿，擴大作爲對於中國左翼文壇不滿，甚至擴大作爲對於無產階級文學不滿，把理論家向來不切實不盡職的地方暗暗地躲避了不批判。而將來還是來的那一套，以致理論永無進展，

現在正是一個需要檢查理論家的任務的時候，理論家應有從新計畫的遠謀，承認過錯的勇氣，不要把理論家的任務躲避了。

二

關於理論或理論家的任務問題，頭緒很繁，現在不能細說。但有他們不得不負起責任來做的兩項，現在可以粗枝大葉地速寫在下面：

（甲）對非左翼的文學理論與作品的檢討。暴露它們的根基，及其弱點。從那暴露之中，引致羣衆走向自己一面來。使傾向左翼的作家天天多起來。

（乙）對左翼作家，介紹一切必須參考的理論，並計議一切可能的發展，有作品產生時，並加以細心研究，指出一切正在成長的要素及行將萎縮的要素。

在這兩項任務之中，（甲）可以說是「破壞的批判」（乙）可以說是「建設的批判」。兩項任務必須同時擔負起來，纔可以振作左翼的氣勢，鼓勵作家的創作。

三

我們爲什麼需要理論家呢?因爲「作家對於抽象的科學的思索,大抵沒有特別的興味。」(盧那卻爾斯基)所以必須要有理論家來擔負這一種抽象的科學的思索的任務。但要負這一種任務,並非單單閉眼思索所能有成的。所以盧氏又說「理論家應該是一個極其堅定的馬克思主義者,並且是一個有優秀的趣味和淵博的知識的人。」(並見關於馬克思主義文藝批評的綱要)

他是一個極其堅定的馬克思主義者,自然不會離開階級的立場,但又要他是一個有優秀的趣味和淵博的知識的人,纔不會對一切複雜的文藝現象不耐煩細心的研究,對一切複雜的文藝現象不耐煩細心的檢討,祇知以抽象的一般階級理論來硬套在文藝現象上,使人動彈不得,而於別人樹着大纛來攻的,又祇懂得縮回到階級的立場上架擱遮攔,並無乘勢進攻的力量。這樣的理論,如果還自認滿足,實際創作家是不需要理論家的。現在創家明明暗暗都在說,「我們要有相當的自信力。」這意思便是說「我們要不聽理論家的自信。」理論家的權威已經完全動搖,理論家應該自己反省,自己努力,不

要再想仍用警棍主義加帽子主義取勝了。

四

現在理論家都說作家應該學習。是的，作家應該學習。但是理論家呢？理論家該不學習嗎？

盧那卻爾斯基說：「批評家不但不以自己爲更高的存在，而且還要從作家多多地學習。最好的批評家都會以熱心和感激對作家，而且無論什麼時候，對於作家都先就懇切如兄弟的。」理論家在做建設的批評的時候，更應該有這樣的學習。有這樣的學習，纔不會在英大馬路下一個命令叫汽車一直向東開，叫人聽你開到黃浦灘下去！

至於做破壞的批評的時候，應該學習的又是另外一些事。第一，他應該學習文化史，知道文化轉動的狀況。第二，他學習別人的文學和理論，知道內中的利弊。第三，應該研究內中矛盾要素發展的可能性，使那矛盾要素顯露出來，因此指出自己理論的必然性。對

於破壞這一面，不必禁止別的立場的批評。例如桐城派現在並未絕滅，鴛鴦蝴蝶派現在也正在發揮它的殘餘勢力，對於這些流派的破壞批評，別的立場的批評，也正可以發生作用。正不必以爲非我莫屬。對於他們的批評加以全稱的否定。

五

現在理論家的怠惰已經完全暴露了。過去的理論家並未讀過比之作家更多的理論書，至少在一切論文中是顯出來並未讀過比之作家更多的理論書。還在說「批發」「批發，」我們是十分贊成的，但現在有的祇是「零賣。」因此每一問題到手，都不能給人多曉得一點的知識，而一涉歷史上有事實可徵的問題，還動輒要弄錯。例如所謂「騾子文學」論，便不能不令人懷疑對於「文學革命」以來的這幾年史實也是隔膜的。而易嘉先生對於胡秋原先生，也祇以「據說是從樸列汗諾夫，佛里采出發的文藝理論家」一語了之，並不檢查所謂「據說」是怎麼個狀況。這怎麼能指導作家，如盧氏所謂做作

家的教師。

現在是要討論理論家的任務的時候了。要排定一個理論家學習的課程表，兼程學去。尤其對於無產階級文學的作家，在未從作家學得一些常識以前，還是讓作家自己各人儘量發表各人的所得有益些。

讀文法書

讀文法書目的在乎知道語言的組織，不在記些文法的名頭，名頭不過是爲着說明組織的方便設立。比如要說明「我在上海」這句話的組織，才不得不用幾個名頭來分別「我」是什麼一類語言分子，「在」又是什麼一類，「上海」又是什麼一類。這才要說「我」是代名詞，「在」是動詞，「上海」是名詞，或說「我」是主詞，「在」是述詞「上海」是補詞。這類名頭是越用得少越好，少到沒有自然更加好，然而那是做不到的。但是改掉一些好像名頭越多越好的風氣却不見得一定做不到。可惜現在似乎還沒有人肯向那邊走。讀文法書都是挑了一擔的名頭，還撈不到半擔的組織，這在青年可說是一種冤枉的負擔。這種担子不知要挑到什麼時候才可歇肩。

現在的文法書，多是傳統因襲的氣味極重的。這種氣味不除，恐怕不會有減輕負擔

的希望。譬如開頭一個語言分子的分部（這可以簡稱作「語部」，普通却叫做「詞類」）就給你一個名頭，）就可以在古書上找到它的淵源。現在却差不多當作天經地義，在中國的文法書裏差不多誰都分作九部，幾乎誰都沒有異議。像黎錦熙先生那樣的文法專家，講文法時還要開口「邏輯」閉口「邏輯」，用那「形式邏輯」來堅固讀者的信用。倘說「邏輯，」這「語部」（就是「詞類」）便該推翻，這語部便是根據什麼「邏輯」分成的呢？姑且調查調查他們所根據的分類原則看：

一、名詞——「是事物的名稱。」——這是根據概念內容就是語的意義分的。

二、代名詞——「是代替名詞的。」——這是根據語的功用分的。

三、動詞——「是用來敍述事物之動作或功用的。」——這是根據語的意義分的。

四、形容詞——「是用來區別事物之形態，性質、數量、地位的，所以必附加於名詞之上。」——這是根據對於名詞的關係分的。

五、副詞——「是就事物的動作、形態、性質等，再加以區別或限制的；所以必附加於

動詞，形容詞，或旁的副詞等。」——這又是根據對於動詞等的關係分的。

六、介詞——「是用來介紹名詞或代名詞到動詞或述說的形容詞上去，以表示他們的時間，地位、方法、原因種種關係的。」——這是根據功用或位置分的。（如說「前置詞」便完全是根據位置分的。）

七、連詞——是用來連結詞和詞，句和句，節和節，以表示牠們互相聯絡的關係的。」——這是根據功用分的。

八、助詞——「是用來幫助詞和語句，以表示說話時的神情，態度的。」——這也是根據功用分的。

九、歎詞——是用來表示說話時的一種表情的聲音。常獨立，不必附屬於語和語句；以傳聲爲主，本身也沒有什麼意義。」——這是根據意義或位置分的。（日本人叫作「間投詞」就完全是根據位置分的。）

總計九個分部，分的準標是有下列四個：

1. 語意的義；
2. 語在關聯上的作用；
3. 一語對於旁的語部的關係；
4. 語在句中的位置：

這跟「形式邏輯」一種分類必須用一個標準的規例就不合。這在他們洵裏還可以說是「邏輯的」嗎？實際這種地方並不是「邏輯」在說話，只是外國的傳統在說話。文法上的所謂九部實際也同中國書籍上的所謂「四部」一樣都是傳統的分類。

中國現在流行的文法書，除了這類外國傳統之外，似乎還夾上些中國的傳統。這種傳統的輸入文法，不能不說是馬建忠先生作孽的。他著了部文通，專講古文的文法，許多分類也都照着古文分。這就範圍了以後的人（連「刊誤」的人也在內）不敢跳出他畫的白粉圈一步。許多地方都隱隱用古文的眼光來解釋現代語。這於古文，可說是有功的；但於現代語，却要說是有過的。有的地方古文裏要那樣分，不見得現代語裏就要那樣

分。譬如古文裏「左傳昭公三十年公在乾侯」這裏要用「在」；左傳昭公二十九年「公至自乾侯居於鄆」這裏要用「於」，「在」「於」有分別，所以要把「在」算動詞，「於」算介詞；若在現代語，「我在上海，」也用「在」「我住在上海」也用「在，」而且兩個「在」字性質並沒有怎麼樣的不同，為什麼也要說「我在上海」的「在」是動詞，「我住在上海」的「在」是介詞呢？這樣的解法，就會在一小段的說話或文章裏頭，對於同一的語頭也要說成了不同的詞類，忽而這樣，忽而那樣弄得說的人頭昏，聽的人也頭昏。譬如說這樣幾句話：「有一天我走過四川路橋。過橋的時候，……」照現在的文法書說起來就要說「走過」的「過」是介詞，「過橋」的「過」是動詞，這還不是拿人家的腦子來跑馬尋開心？

我想請求一切文法專家多加一點勇氣，擺脫一點傳統，把中國的文法書來改造一番。這是減輕青年文法負擔的一件極緊要的工作。與其擺架子說青年人文章不好，不如先把自己的文法書編編好。倘能倒轉來，用現代語去解釋古文那自然更有味，譬如對於

「食之無味，棄之可惜」說就是「吃着無味，棄了可惜，」「之」在這里等於「着」等於「了，」對於「言之痛心，」說就是「說來痛心，」之在這里又等於「來」對於「言之成理，」說就是「說得有理」或「說得成理，」「之」在這里又等於「得。」這樣就是古文，也會變成比較容易懂的東西。大家何不試試看，倒轉來做出一部書來呢。

我知道這種書專家裏頭並不是沒有人會做，只是沒有人肯打破傳統來根本改造文法，就是沒有勇氣，恐怕弄得吃力不討好。我朋友裏面，就有人是這樣的。我在這里算是正式提出了一個請求。

語言學和修辭學對於文學批評的關係

語言學有種種，修辭學也有種種。我們至少可以把它們各自分成了兩組。姑且給它們起了兩個臨時的名字，叫做新的和舊的。舊的語言學和修辭學，多少都是帶着些想像的性質，有以偏概全的毛病，又多少帶着些孤零的性質，有把語言從社會的各種關係扯開甚至從內容思想扯開來考量的毛病，再還多少帶着些懷古的性質。假定有一個光榮的十全的祖先，好像現在的語言語辭都要尋得出家譜來才算得眞子孫，才算得有身分的。這樣的對於語言語辭的認識，正好供那以爲天不變文也不變的無年無月的文學批評者拏去做根據，使他們的工作限於對古認它做尺度，對今認它做應受尺度來量定的東西。從尺度研究所得的或許是「義法」或許是別的，幷沒有什麼關係，反正都是尺度的一種性質，又都是好的，應該永生的。不把那性質包含在里面，不但不是好的文學，簡直

就不是文學。這差不多是中國向來一貫的見解，中間雖有小異，幷不曾破了大同。在這傳統的見解支配的時候，語言學修辭學文學批評簡直沒有多大的分別，隨便拿一本書來，或許可以找得一點語言學的材料，同時也可以找得一點修辭學的材料，而同時也可以找得一點文學批評的材料。就拿近代中國文學批評影响最大的一個批評家金聖嘆的批評來看，也還是這樣混合不分的。

如是新的呢，三者的關係雖然還是極密切，却不是可以混合不分。語言學所努力的是語言現象和各種社會關係，如生活，信仰，風俗等關係的探求，修辭學所努力的，是思想和表現關係的探求，兩者都是偏於一般的，原則的設定。而文學批評却大抵是對於某一特殊文學現象的批判，所以兩面之間常存在着一個一般和特殊的界限。自然，一般和特殊幷不是可以截然分開的，特殊常常需要有一般的認識做前提，而一般又只有從各式各樣的特殊上去抽出來。當解決特殊需要認識一般來做出發點的時候，如白話和文言爭，大衆語和文言跟白話爭的時候，語言學和修辭學的知識差不多就是文學批評的原

理，而文學批評差不多就是語言學和修辭學的特殊應用。雖則是文學批評的論爭，看來簡直就是兩派語言學兩派修辭學的論爭，五四前後的文白之爭，如今回看起來，所以會覺得不過是語言學修辭學常識的論爭，便是因爲這個緣故，大衆語和文白的論爭，所以會把黎錦熙也捲進來，也就是這個緣故，但是語言學修辭學的一般，到底只是工具方面的一般。文學并不是單純工具的運用，文學批評也不能單是工具運用的批評。另外還有任務，要能看出文學反映現實眞實到怎樣一個程度，活潑到怎樣一個程度。這便不是語言學修辭學所能爲力。所以語言學修辭學和文學批評的關係雖然很密切却也只是密切到一半。而這一半之中，又是修辭學和文學批評的關係密一點。因爲修辭學所用來研究思想和表現的關係的，多半就是文學的緣故。

關於修辭

「修辭」只是半句話。這半句話的上面隱隱還含有更重要的半句話：「就意」或是「根據對於自然對於社會的認識」全說起來，就是「就意修辭」或「根據對於自然對於社會的認識修辭。」「修辭」「是一個古來的成語，若用現代的話翻譯出來，就是調整語言。根據對於自然對於社會的認識調整語言，是我們日常說話時的一種事實，本來沒有什麼奧妙。然而一到作文，卻未必人人都能夠這樣做，或知道這樣做。許多奇事，就是從此發生。

第一，有人會把意和辭的關係割斷，或把意和辭的關係倒轉，不是「就意修辭」倒是「就辭修意。」如張炎所說，做了一句「瑣窗深，」覺得不合音節，就改為「瑣窗幽，」覺得還不合音節，又改為「瑣窗明，」就是一個頂明顯的例子。

第二，既把意和辭的關係倒轉，重辭不重意，就又有人把辭來分家。先把辭分成了口頭語和書面語，兩家又把書面語分成了古的和非古的兩家。認做越古越好，就是越離實意實感越好。他們把「古」來叫做「雅」。會說「與其傷雅，毋寧失眞」有意地走上了把「幽」來說做「明」的道路。

學問上往往有許多出奇的事情，說來會教人不肯相信。如什麼叫做語言，誰不知道語言是我說來給你聽的。但在語言學史上對於語言的觀念要進步到這個地步，可就不知道有多少年月。起初好像他們不知道語言是「說」的。所以他們找語言，一定要到現在已經不能「說」的古典上去找。這就是所謂「文獻學」的時期。再進一步，他們知道語言是「說」的了，他們已經會到口頭上去找活語言，但似乎還不知道語言是說給你聽的，所以還是只把一個「說主」放在眼里，個人主義的傾向極強，把社會的因子擱下不管。往往要把別人不知所云或與現實社會隔礙的當做偶像抬來教人禮拜。最後才進步到知道語言是「說給你聽的，」把「聽客」也算在里面。外國的語言學史是如此，中

國的語言學史也是這樣。到現在還未完全走到最後的一步。

修辭上的情形和這一般的語言觀念的進步有着血肉的關係。對於語言不知道是「說」的，對於辭就也不知道像「說」一樣的去「修」。對於語言還不知道是「說給你聽的，」對於辭就也不知道像「說給你聽的」一樣的去「修」。要修辭不出奇事，我以爲第一步還在知道「說，」知道學「說。」尤其要留心本地話現在大家都幹「讀書運動」勸人讀好的書，我以爲本地話就是一部頂好的「沒字書，」應該列入甲等，首先精讀。

本地話的條理一定是自己很熟悉，本地話所含的語言現實內容也一定是自己很明白。如何運用語言來表現所要傳達的意思，那種方法也必很容易學習。學得那種方法以後，學別地話，學古文以至學外國的修辭就可以有個根柢。無論用詞造句，都會有尺寸起來。

修辭本來沒有什麼奧妙，經過一番努力以後，一定更會把所謂奧妙看穿。要瞭解語言的神髓，這是總的近路，不止修辭而已。

「嗎」和「呢」的討論

——答朱正權君——

（朱正權君給中學生編輯的信）

一般人譏笑語體文，說它滿紙的「的了嗎呢」。我覺得「的了嗎呢」也並不容易用就像「嗎」字和「呢」字，同樣表示疑問，爲什麼要分化？在寫作的時候，那里應該「嗎」那里應該「呢」是知道的，但是這個知道只是念下去有數，究竟有沒有一定的規律？關於這個，想來你有點兒明白的。倘若能詳細的指敎我，我十二分的感激。

朱正權啓十一月十日。

「嗎」「呢」分用，是有一定的規律的。因爲有一定的規律，所以我們寫作的時候能夠知道那里應該「嗎」，那里應該「呢」，而且你的以爲那里應該「嗎」那里應該「

呢，」和我的以爲那里應該「嗎」那里應該「呢」能夠一致。不過不曾有人把這一定的規律提出來講就是了。因爲不曾有人提出來講，而我們自己平常又只求用得不錯，不曾想要說得明白，不曾運用所謂歸納的研究法把所有同類的例集在一處，看它們的用法到底有什麼分別，所以我們一向只是習慣的知道那規律，不能簡單的說明那規律。寫作的時候，雖然知道那里應該「嗎」那里應該「呢，」也須要念下去纔有數。

所謂規律，其實很簡單。便是：

問述語是肯定還是否定，應該用「嗎，」問別的都應該用「呢。」

例如用「去」做述語，問你「去」（肯定）還是「不去」（否定），就該用「嗎，」說：

你去嗎？

假使不是問「去」這個述語的肯否定，而是問別的，例如問「誰」去或問你「到那里」去，於「去」的本身並沒有肯定還是否定的疑問的，便都該用「呢。」我們應該說：

誰去呢？

不能說：你到那•里•去呢？

•誰去嗎？

你到那裏去嗎？

如果說：

誰去•嗎？

你到那里去•嗎？

問題便與所要說的意思不同，便又是問去不去，不是問「誰」去或你「到那里」去了。

因為「嗎」「呢」有這分用的一定的規律，所以「嗎」「呢」這兩個疑問助詞，在句中便有了兩重的作用：（一）表明句子是疑問句；而且（二）表明疑問在那里，是述語的肯否定，還是別的。這比之文言的疑問助詞就多了一重作用。文言中的疑問助詞例如「乎」等，都只能表明句子是疑問，而不能表明疑問點在那里。例如

(一)疑問點在代名詞，可以用「乎」字助疑問語氣：

孰謂鄹人之子知禮乎？（論語八佾）

(二)疑問點在形容詞，也可以用「乎」字助疑問語氣：

此奚疾哉？奚方能已之乎？（列子仲尼）

(三)疑問點在副詞，也可以用「乎」字助疑問語氣：

子盍言子之志於公乎？（禮記檀弓）

(四)疑問點在動詞，也可以用「乎」字助疑問語氣：

廐焚，子退朝，曰：傷人乎？（論語鄉黨）

這幾句假如譯成了白話，(一)(二)(三)三句便都該用「呢」，只有(四)這一句可以用「嗎」。「嗎」文法可說比文言完密了好多。「嗎」「呢」所以頗不容易用便在此。

以上所說是「嗎」「呢」用法主要的區別。知道這主要的區別，其餘性質相同的便可照此類推。例如所謂決擇的疑問：

你到杭州去呢?還是到嘉興去?

這與「你到那里去」的句法類似，可照「你到那里」的句子用「呢」字助語氣。又如述語的肯否定同時說出的時候，例如說：

你去不去呢?

這列舉出「去」與「不去」來決擇，又與決擇的句法相類似，故又可以照決擇的句法類推，用助詞「呢」助語氣。

（林快民君來信）

本誌卅一號登載了雪帆先生的一篇答復正櫳先生的論「呢」「嗎」的文字。我對於雪帆先生所定的規律，在原則上是相當同意的；但對於雪帆先生的類推法，卻認爲未甚妥當。雪帆先生說「爾要到杭州去，還是要到嘉興去?」和「爾要到那裏去?」同是問去的地方，句法類似，可以照「你到那里去?」的句子用「呢」字助語氣。又說「你去不去?」和「爾要到杭州去，還是到嘉興去?」同是決擇的疑問句法類似，故又可以照着用「呢」字助語氣。那末，我們也可以學着雪帆先生說「爾去?」或「爾不去?」和「爾去不去?」同是問述語的肯否定，句法類似，所以也要用「呢」字助語氣。這樣一來，「嗎」字便沒有立足的餘地了。

雪帆先生所定的規律，雖沒有錯；但他的類推法，卻可以走到和他的規律相反的地方去。這也許是他的規律定得太簡略吧。這篇文字之作，就是爲要補充雪帆先生的簡略。不對的地方，還要請雪帆先生改正。

我的意見是：

「嗎」字的意義，略等於「然否」兩字；所以，凡然否問句，除已先有表然否的複述語之外，都要用「嗎」字去表疑問。——規律一

「呢」字沒有意義，不過助助語氣而已；所以，一切問句，除已用「嗎」字的外，都可用呢字去助疑問。——規律二

照這樣說來，爲什麼「你去不去」要用「呢」字助語氣，便很容易明白了。——照規律一：「你去不去」雖是然否問句，但「去不去」三字便有「然否」的意思，如果再用等於「然否」的「嗎」字，不是疊牀架屋嗎？又照規律二：一切問句，如沒有助詞「嗎」字的，都可以用「呢」字去助語氣。

不過，這兩條規律，雖頗爲完密，但恐非一般初中低年級的學生所能了解。所以，這裏我特地再定下兩條較淺近的規律來。——這兩條規律，是從上面兩規律引申出來的：

「嗎」字表疑問；所以一切沒有表疑問的詞或語的問句，都要用「嗎」字。——規律三

「呢」字助疑問；所以必須已有表疑問的詞或語的問句，才可用「呢」字。——規律四

現在借用雪帆先生所舉的文言的例句，譯成白話，來說明我這兩條規律：

誰說孔丘懂得禮節呢？——「誰」表疑問。助詞用「呢」字。

什麼藥方能夠醫治牠呢？——「什麼」表疑問。助詞用「呢」字。

爾為什麼不把爾的志願告訴他呢？——「為什麼」表疑問。助詞用「呢」字。

傷了人嗎？——沒有表疑問的詞或語。須用「嗎」字去表疑問。

這樣的說明，不是更易懂嗎？不過，這裏所謂表疑問的詞或語，和文法上的「疑問詞」並不完全相同。如：

你到杭州去，還是到嘉興去？

你去不去？

這一類的句子，在文法上，雖沒有疑問詞；但是「還是」這一個決擇連詞，和「是不是」這一個複述語，卻有充分表疑問的能力。所以，不必用「麼」字去表疑問；只要加上「呢」字去助助語氣就夠了。又如：

難道你是啞子！

豈有此理！

這一類的句子，在文法上「難道」和「豈」雖都是疑問副詞；但他們卻沒有獨立表疑問的力量。如不加「麼」字去表疑問，便成為感歎句了。所以，不能用「呢」字。

此外，還有一種省略句。如：

我的爸爸呢？

爾呢？

這一類句子，雖表面上絲毫找不出表疑問的詞或語，但試把他寫成完全的形式，如：

我的爸爸那裏去呢？

你怎麼樣呢？

不是也有表疑問的副詞在嗎？

最後我再舉一例作上述四條規律的總說明，如：

誰愛你？

這類疑問句，既可用「嗎」字作助詞，又可用「呢」字作助詞。因爲，從內容上說，如果所問的是愛的「然否」便要用「嗎」字（規律一）；如果所問的是愛的誰屬，便要用「呢」字（規律二。）再從形式上說，如果「誰」字用作指示代名詞，便要用「嗎」字（規律三）；如果「誰」字用作疑問代名詞，便要用「呢」字（規律四。）

末了，我把這兩個字的比較重要的異點，列成一個對照表，以作這篇文字的結束：

嗎	呢
表疑問	助疑問
問然否：其他、決擇	問其他
不能另有表疑問的詞語	必須另有表疑問的詞語
刪去不是疑問句	刪去仍是疑問句

林快民

快民來和我討論「嗎」「呢」兩字用法的規律，使我有重新考察一次，說明一次的機會，我很高興。快民疑心我前次答正權先生的規律定得太簡略。這太簡略的批評，是我應該接受的。因爲至少快民先生已有懷疑的地方了，我不能不負相當的說明上的責任。至於說會類推到相反的地方去，又提出如表所列的「補充」案來，那我可不能接受。因爲這是於文法的實際情形不合的。譬如他說「嗎」表•疑問，「呢」助•疑問，這把「助」和「表」分起來算什麼意思？「呢」是助•詞，難道「嗎」是表•詞嗎？又如他說用「嗎」字的句中不能另有表疑問的語詞，那麼對於

「這位王相公可就是會畫沒骨花卉的麼?」(儒林一)

這句裏的這個「可」字應該怎麼說?說這個「可」字沒有獨立表疑問的力量嗎?那麼

「長兄這些年考校,可曾得個什麼夢兆?」(儒林二)

「可曾定有日期?」(儒林三)

「先年可曾認得這位父母?」(儒林四)

這些句裏的「可」字又該怎樣解說?至於他說「嗎」字删去不是疑問句,更其有問題。因爲一則如上所舉的疑問句,删去「嗎」字也可以成爲疑問句的,如儒林一的例句,可以删成:

「這位王相公可就是會畫沒骨花卉的?」

二則可用「嗎」字的疑問句有時不用任何表疑問的語詞也能成爲疑問句的。例如:

「這名字是你替他起的?」(儒林二)

這些問題如果不能解答,快民先生的補充案只好暫時擱起再說,

然而快民先生說我上次說得太簡略，我是要負相當說明上的責任的。因爲至少快民先生已經有懷疑的地方了。爲盡責任起見，我可以將上次說過的意思換一個方式來說。先從疑問句的種類說起。

我們知道疑問句一共可以分做三種。照文法的習慣，第一種可以叫做普通疑問句。這種疑問句，問的是述語的肯定還是否定。答問人的可以用「是」或「不是」，或用「然」或「否」來回答。例如：

翟買辦道，「這位王相公可就是會畫沒骨花卉的麼？」秦老道：「就是了。親家，你怎的知道？」（儒林一）

王舉人道；「這名字是你替他起的？」周進道：「這名字不是晚生起的。」（儒林二）

孟子曰，「許子必種粟而後食乎？」曰，「然。」「許子必織布而後衣乎？」曰，「否。」（孟子滕文公上）

第二種叫做特別疑問句。這種疑問句一定有疑問代名詞，或疑問形容詞，或疑問副

詞，如「什麼」「怎樣」或「誰」「奚」等等，指明要求解釋的所在。答問的人必須對於那疑問的所在有所解釋。不能單說「是」或「不是」，或「然」或「否」了事。例如：

秦老道，「親家，你怎的知道？」翟買辦道，「縣裏人那個不曉得！……」

就是說「王相公會畫沒骨花卉，縣裏人是沒有一個不曉得的了，所以我也知道。」必要這樣說出爲什麼知道的理由來，不能單說「是」或「不是」。又如：

「許子奚爲不自織？」曰，「害於耕。」（孟子滕文公上）

也是一樣，也一定要說出「害於耕」這一個理由來，不能單說「然」或「否。」

第三種叫做抉擇疑問句。這是提出兩種或兩種以上的事項來，要求答問的人指出一種來的疑問句。答問的人必須從中指出一種，不能單說「是」或「不是」，或說「然」或「否」了事。例如問：

「你到杭州去呢？還是到嘉興去？」

應當回答「到杭州去」或「到嘉興去」，不能單說「是」或「不是」。又如問：

「你去不去呢？」

這也等於說「你去呢還是不去？」應當回答說「去」或「不去」，不能單說「是」或「不是」。這「你去不去呢」的問句，是和「你去嗎」或「你不去嗎」不同的。問「你去嗎，」你可以答道「是，」表示去，或答道「不」或「不是，」表示不去。而問「你去不去呢」卻不能如此回答。疑問句一共可以分做這三種。這種分類本不是爲說明「嗎」「呢」兩字的用法而設的，但很可以利用它來說明「嗎」「呢」兩字用法的不同。把「嗎」「呢」兩個助詞在這三種句子之間分配起來，那便只有第一種問述語的肯定還是否定的普通疑問句可以用「嗎，」其餘兩種都該用「呢。」其分配如下表：

普通疑問句——用「嗎。」

特別疑問句
抉擇疑問句 } 用「呢。」

所以上次我定了一個規律道：

問述語是肯定還是否定，應該用「嗎，」問別的都應該用「呢」

這所謂「問別的，」當然可以包括特別疑問和抉擇疑問兩種疑問句。但我上次說的時候前頭舉例都側重在普通疑問和特別疑問的對照，來說明一該用「嗎，」一該用「呢。」末及把抉擇疑問的例句帶舉。恐怕看的人忘卻還有一種抉擇疑問，故又在篇末舉了

（1）你到杭州去呢？還是到嘉興去？

（2）你去不去呢？

兩個例，表明這種抉擇疑問句也須仿照特別疑問句，該用「呢」字助語氣。我以為這樣比較地說得完全無漏，不料因此反而引起了快民先生的懷疑，甚至以為會類推到相反的地方去！

為什麼快民先生會說會類推到相反的地方呢？起初我不懂，細看之後纔懂得這是因為抉擇疑問句中有一個特例的緣故。這特例，便是上面所舉的（2）「你去不去呢？」

這是同時說出肯定和否定來教人抉擇的，雖然和「你去嗎?」這一句，單說出肯定的「去」來，問人是加以肯定還是加以否定的不同，但規律中單說「問述語的肯定還是否定，」頗容易把它也包括進去，因而單看規律（雖然若看上次說的全文是可以明白的）頗容易誤會以爲「你去不去呢」也可以用「嗎」。快民先生的懷疑大概是從這里來的。如果如此，那麼我們爲這特例起見，就該再加一點限制。這限制應該從「你去不去呢」和「你去嗎」這兩句的不同點上去找。唯一的不同便是兩句所希求的答案不同。「你去嗎」是要人加以肯定或否定的。如加以肯定，可答道「是，」加以否定，可答道「不是。」「你去不去呢」卻和「你到杭州去呢還是到嘉興去」一樣必須就所列的兩項「去」「不去」抉擇一項，即將所抉擇的一項說出來的，例如說「去，」不能單說「是」或「不是。」因此如要補充，可以將上次所說的規律補充如下：

問述語的肯定還是否定，人可以用「是」或「不是」來回答的應該用「嗎，」問別的都應該用「呢。」

這樣恐怕便是單看規律也不能再有誤解了。但意思還是和我上次所說的一樣，可以和我上次所說的對看。不過規律的文句上比原來加多了「人可以用『是』或『不是』來回答的」這幾個字罷了。我以爲補充這幾個字是可能的，而且也許便是原定規律唯一可能的補充，

至於快民先生定的規律，名爲我所定的規律的補充，實際和我的原定規律不相干。就是他所定的規律三，規律四，也和他自己定的規律一，規律二不相干。他似乎是一個文法的理想主義者，他不耐煩遵守文法風習，也無意與株守原定規律。總之，他不安於現狀。因此他不但一步步地離開了我，離開了一般的文法，也一步步地離開了他自己去了。我要不要追蹤他呢？我想略爲追蹤也許是於我們的討論有益的。因爲可以顯出我和他認識的差異。他第一步和我的差異是：我認

(1)你到杭州去呢？還是到嘉興去？

(2)你去不去呢？

兩句同屬抉擇疑問，不能分散，而他卻想把它們拆散，分屬普通疑問；特別疑問如下：（甲）普通疑問（問述語的肯定還是否定，卽他所謂「然否問句」）——「你去不去呢？」與「你去嗎？」等問句看成同類。

（乙）特別疑問（卽要用各種疑問語詞的）——（1）「你到杭州去呢？還是到嘉興去？」與「誰說孔丘懂得禮節呢？」等問句看成同類。

所以我說的三種，一到他的手裏便只成了兩種。於是種種問題便起來了。那些問題使他和我發生了第二第三步的差異。也使他自己和自己發生了差異。第一個問題便是：（甲）項之中「你去不去呢？」和「你去嗎？」爲什麼一句要用「呢」一句要用「嗎」呢？照我說來，問題是在「去不去」和「去」這一點上不同，問「去不去」是教人於「去」和「不去」之中抉擇一項，是抉擇疑問，而只問「去」，是要人表示加以肯定或加以否定，是普通疑問。然而他不肯承認這一點。他以爲「去不去」和「去」是極相似的。也就是他因爲這一點極相似，把它們看成同類的。於是他沒有辦法，只好尋着「呢」

「嗎」自己。從它們自己身上說出一個差別來。這就成了他的所謂規律一，規律二。如下；

「嗎」字的意義，略等於「然否」兩字；所以凡然否問句，除已先有表然否的複述語外，都要用「嗎」字去表疑問。——規律一

「呢」字沒有意義，不過助助語氣而已；所以，一切問句，除已用「嗎」字外，都可用「呢」字去助疑問。——規律二

他以爲「照這樣說來，爲什麼你『去不去』要用『呢』字助語氣，便很容易明白了。」是的，用兩這個規律單單說明「你去不去呢」這一句是很容易明白的。因爲這是爲它特製的。但是它是有特製的了，別的將如何呢？譬如「這名字是你替他起的」？這一句，它竟不照規律一，要用「嗎」字表疑問，又不照規律二，可用「呢」字助疑問。這規律對它應該怎麼辦呢？這是規律對於客觀事實的缺點。還有規律對於一般文法的缺點。一般文法都不承認助詞本身是有意義的。這規律爲要說明「嗎」與「呢」不同起見，勉強把「嗎」說成有意義，說成「略等於然否兩字」，也是不妥當的。我們即使再退一步，不講

文法界的習慣，也不能不說它不合語言的習慣。語言的習慣，「你去嗎」這種句子有些時候有些地方是不用「嗎」助疑問，用「不」或「弗」助疑問的，例如「你去嗎」這一句，在我的故鄉就該說「你去弗？」又如水滸第四回桃花村的老人問魯智深肯喫葷腥弗，也曾說「不知肯喫葷腥也不？」如一定要把「嗎」字說成有意義，也只能說略等於「不」「弗」「無」「未」等字，不能說略等於「然否」兩字。至於所謂「表疑問」「助疑問」「表」「助」分別的不當，前面已經提過，不必再說了。這是和我原定的規律極不相同的。他這規律製成的時候，他便和我有了第二步的差異。

但在他，還有問題。這問題便是(甲)項和(乙)項又該怎樣區別呢？這照我說，仍該去看是不是問述語的肯定還是否定，但他還是要避了這一點，到別的地方去找。到那里去找呢？他粗粗一看以爲(甲)項之中如「你去嗎」另外沒有表疑問的語詞，(乙)項之中如「誰說孔丘懂得禮節呢」是另外已有表疑問的語詞的，於是便抓住了疑問語詞的有沒有這一點造成了他的所謂規律三，規律四。如下：

「嗎」字表疑問，所以一切沒有表疑問的詞或語的問句，都要用「嗎」字。——規律三

「呢」字助疑問，所以必須已有表疑問的詞或語的問句，才可用「呢」字。——規律四

他和上帝造天地一樣，看看又是好的，上兩條規律「頗爲完密」，而這兩條卻較爲「淺近」，「更容易懂」。至於（乙）項裏面有「……還是……」等詞不是疑問詞，（甲）項裏面有「難道」等詞是疑問詞，卻以爲有方法把它們顚倒過來，把「是」的說成無力量，便是「不是」的了，把「不是」的說成有力量，又便是「是」的了。但他知道這樣顚倒事實，卻不知道這三四規律和那一二規律標準不同。一二規律標準在有沒有所謂「然否」的意義，三四規律標準在有沒有疑問詞。於是把一二規律和三四規律只當作通俗和不通俗之分，不但離開了我，離開了一般的文法，也竟離開了曾經規定一二規律的他自己去了。這便是他和我的第三步的差異。

差異是不要緊的，要緊的是要規律能包括事實符合事實。不過因爲也曾聲明是我原案的補充，我不能不聲明那不是原案的補充，中間是含有認識的不同的。到底誰的認

纔正確，誰的規律能夠包括事實，只要印證事實便可決定，也只有印證事實纔可決定。事實有如愛人，你如對它不能心知其意，他就不會聽你的話。像醒世姻緣裏所描寫的那樣任意的態度是不適用的，也不是你我比了劍所能取得他的。

寫好以上答語，偶然翻看趙元任著現代吳語的研究，見第六章「嗎」字下注有「是非問」三字。我覺得這倒是極其簡單明瞭的說明。那書很有特見，如有興趣，大可一看。

雜論輯

一九篇

空白页

鏡花緣和婦女問題

一

鏡花緣雖然是小說，其實大半是雜談。雜談在中國本來也被稱爲小說，如記鬼怪人情的筆記小說從來稱爲叢殘小語的就全然是這一類。這類小說，篇身都是很短，各篇自爲起訖，不相連屬，很易看完。內容又多奇奇幻幻，可助談興。向來也頗有人愛看，說是看了可以多識多知。鏡花緣的作者李汝珍似乎就從這類小說裏培養出來。百位才女未曾出山以前的大半部書就以一個多識多知的舵工多九公做引頭，把那些海外國名，如所謂君子國，大人國，女兒國，白民國，黑齒國，勞民國，聶耳國，無腸國，犬封國，元股國，毛民國，深目國等等，和那珍禽異獸奇花仙草如所謂精衞，不孝鳥，飛涎鳥，當康，果然，藥獸，並木禾，淸腸

稻，肉芝，蹋空草，刀味核等等引出來。那些國名物名，據說都有所本。錢靜方已經考明：君子國，見張華博物志大人國見山海經；精衞也見山海經；不孝鳥見東方朔神異經；當康見山海經；果然見夷堅續志；並木禾見淮南子；清腸稻見王嘉拾異記；肉芝見寰宇記；蹋空草見洞冥記，刀味核見酉陽雜俎。詳見小說叢考。鏡花緣考。這樣看來，也可以說是「事出有因」，不過還是難免所謂「查無實據」。

「查無實據」，在寫實主義者看來自然是本質的缺陷，但在寫意主義者看來，却不算一回大事。不但不算一回大事，甚至本來查有實據的，也要把它寫成了「查無實據」纔稱心。如書中要把武則天寫成了心月狐臨凡，便是顯明的一個例子。

全書主意，不用猜測，作者開篇已經說得清清楚楚：

此書所載雖閨閣瑣事，兒女閒情，然如大家所謂四行者，歷歷有人，不惟金玉質，亦且冰雪為心，……豈可因事涉杳渺，人有妍媸，一併使之泯滅？故於燈前月夕，長夏餘冬，濡毫戲墨，彙為一編：其賢者彰之，不肖者鄙之；女有為女，婦有為婦；常有為常，變有為

變。所敍雖近瑣細，而曲終之奏，要歸於正，淫詞穢語，概所不錄。

卽說不能把女性不論好歹一概抹殺。而古來却多把女性不論好好歹歹一概抹殺。這在作者看來，實在是可泣的。所以到四十八回，他要寫出了所謂「泣紅亭」來，又要寫亭內的碑記之後有泣紅亭的主人總論道：

> 以史幽探哀萃芳冠首者，蓋主人自言窮探野史，嘗有所見，惜湮沒無聞，而哀羣芳之不傳，因筆誌之。……結以花再芳畢全貞者，蓋以羣芳淪落，幾至澌滅無聞；今賴斯而得不朽，非若花之重芳乎？

羣「花重芳」不至「澌滅無聞」是作者的願望。作者想望有一天女子自己卽所謂「女魁星」者出來主持文運（見第一回）。作者又想望有一天有男子像唐敖那樣的人出來幫助女子成就（見第七回）——作者以爲幫助女子成就便是男子了道成仙的根基。第七回夢神觀的老神對唐敖托的夢說是「現聞百花獲譴，俱降紅塵……倘處士憫其凋零，不辭勞疲，將各花力加培植，俾歸福地，再能衆善奉行，始終不懈，自能名登寶

籙，位列仙班，」其實就是作者對讀者托的夢。但這據作者看來只能待「緣，」不可強求；倘若無緣，「終虛所望：」

百花仙子道：「仙姑所見固是；小仙看來，即使所載竟是巾幗，設或無緣，不能一見，豈非鏡花水月，終虛所望麽？」（第一回）

這大約就是作者所以必要寫「泣紅」亭，必要寫培植女子的唐敖了道成仙之後遁入鏡花塚，水月村所在的小蓬萊去了不肯出來，而作者自己又要自名其書曰「鏡花緣」的緣故。

二

我們看鏡花緣很容易想起紅樓夢來。不但紅樓夢作者自題的「滿紙荒唐言，一把辛酸淚。都云作者癡，誰解其中味？」那種感傷的心情，這部書裏有些地方和它相像；就是文字上頭也有些地方可以看出不會沒有關係的痕跡來。例如紅樓夢的開篇語道：

此開卷第一回也……但書中所記何事何人？自己又云：今風塵碌碌，一事無成，忽念及當日之女子，一一細考較去，覺其行止見識皆出我之上；我堂堂鬚眉誠不若彼裙釵……欲……編述一集，以告天下，知我之負罪固多，然閨閣中歷歷有人，萬不可因我之不肖，自護己短，一並使其泯滅也。所以蓬牖茅椽，繩床瓦竈，並不足妨我襟懷；況那晨風夕月，堦柳庭花，更覺得潤人筆墨。……上面敍着家庭瑣事，閨閣閒情……鏡花緣的開篇語道：

昔曹大家女誡云：「女有四行：一曰婦德，二曰婦言，三曰婦容，四曰婦功。」此四者女人之大節而不可無者也。今開卷為何以班昭女誡作引？蓋此書所載雖閨閣瑣事，兒女閒情，然如大家所謂四行者，歷歷有人，不惟金玉其質，亦且冰雪為心，……豈可因事涉杳渺，人有妍媸，一併使之泯滅？故於燈前月夕，長夏餘冬，濡毫戲墨，彙為一編。……

不但字面有些雷同，句調也頗相像。至於兩書本旨，都是自己聲明，意在表彰女子，更是如

同一轍。不過紅樓夢所表彰的是女子的總明伶俐，卽作者自己說的「行止見識」，而鏡花緣所表彰的却是女子的學問才德，卽作者自己說的「婦德」「婦言」「婦容」「婦功」等四德。書中泣紅亭主人「自言窮探野史，嘗有所見」，胡適以爲「李汝珍所見的是幾千年來忽略了的婦女問題」（見鏡花緣的引論）其實李汝珍所見的就是女子在這「四德」者歷歷有人。

「四德」和「三從」，在「五四」以後很受談婦女問題者所攻擊。所謂「三從」就是儀禮所謂「婦人有三從之義，無專用之道，故未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子，」固然把女子當作男子的附屬品；所謂「四德」，據班昭女誡上的解釋：

夫曰「婦德」，不必才明絕異也；「婦言」，不必辯口利辭也；「婦容」，不必顏色美麗也；「婦功」，不必工巧過人也。

幽閒貞靜，守節整齊，行已有恥，動靜有法，是謂「婦德」；擇辭而說，不道惡德，時然後言，不厭於人，是謂「婦言」；盥浣塵穢，服飾鮮明，沐浴以時，身不垢辱，是謂「婦容」

專心紡績，不好戲笑，潔齊酒食，以供賓客，是謂「婦功。」
來了四個「不必，」又開了一篇條規，也頗有無才便是德的神氣。所以「五四」以後很受攻擊。胡適不說李汝珍所見的是「四德，」却說所見的是幾千來忽略了的婦女問題，大約便爲閃避這些講婦女問題者的攻擊，同時又要把這書混進講婦女問題的書册裏頭去，使它一同受人歡迎的緣故。這同李汝珍自己的「混，」剛巧一個反對：李汝珍寫的幾乎全是班昭女誡上所謂「不必」的德，却偏要以班昭的女誡作引，把所寫的女子的學問才德，混進所謂「四德」去；而胡適在明明地推崇作者之中却要暗暗地和作者作對，故意違反作者自己的意思把它從「四德」裏拖出來混進當時和「四德」作對的婦女問題裏頭去。單只這個「混」上頭，也便隱約可以看到時代飛進的閃影。我們能夠體諒李汝珍在寫鏡花緣的當時不得不向「四德」裏頭混，正如胡適在寫鏡花緣的引論的當時不得不向婦女問題裏頭混，雖是兩樣的混法，實是一樣的苦心，都是爲的要使讀者們容易聽得進。

實際鏡花緣不過要表彰女子的學問才德，想在表彰女子的聰明伶俐的紅樓夢之外，別樹一幟。說它寫「四德」固然不是普通觀念的「四德」，如後來講婦女問題者所攻擊的；說它寫婦女問題，實際也不是普通的婦女問題，如那些攻擊「四德」者所唱導的。不過因爲它雖寫「四德」却不是普通觀念的「四德」，因此就有一些見解可與後來講婦女問題者的相通。相通自然不足爲奇，因爲女子的被侮辱被淩虐是幾千年來眼前擺着的事實，凡是有眼會看的都可以看得見，講婦女問題者會看見，寫鏡花緣者，難道就不會看見？足以爲奇的，乃是寫鏡花緣者明明未曾扯脫「四德」的金箍，却也不被那金箍箍昏了頭腦，竟敢在那「四德」支配着社會的時候，面上戴着「四德」的面具，挺身出來「泣紅，」并爲諸紅聲訴。泣紅亭主人「自言窮探野史，嘗有所見，」他這一部分的「所見」在那時候實在不能不推爲天才的發見。雖然有些地方頭腦依然冬烘得可觀，那是時代限制，不能因此怪他。至於所有問題都幾乎未曾提出正確的解決方法來，更是時代限制，不能怪他。

三

鏡花緣對於女子所不該吃受的，大約用三種方式提出抗議。在那提議的方式之中，也可看出作者着重在那些地方。第一種大約作者認爲比較無關輕重的，或者問題並不限於女子的，只用男子和男子談論的形式提出。例如關於所謂「婦容」，作者的意思也以爲「不必顏色美麗」不應看見顏色不美便就看輕，但這意思不過借從唐敖的嘴裏說出來：

唐敖道：「剛纔小弟因這國（黑齒國）人過黑，未將他的面目十分留神；此時一路看來，只覺個個美貌無比。而且無論男女，都是滿臉書卷秀氣。那風流儒雅光景，倒像都從這個黑氣中透出來的。細細看去，不但面上這股黑氣萬不可少，並且回思那些脂粉之流，反覺其醜。（第十九回）

又如送子女入空門，也只借君子國的吳之祥的口裏說出來：

「並聞貴處世俗有將子女送入空門的，謂之『捨身。』蓋因俗傳：做了佛家弟子蒙神佛護佑，其有疾者從此自能脫體，壽短者亦可漸轉長年。此是僧尼誘人上門之語，而愚夫愚婦無知，莫不奉爲神明，相沿既久，故僧尼日見其盛。此教固無害於人，第爲數過多，不獨有失配合之正，亦生出無窮淫奔之事。」(第十二回)

再如算命合婚，也只借了君子國吳之和的口提出個抗議來：

「又聞貴處世俗於風鑑卜筮外，有算命合婚之說。婚姻一事，關係男女終身，理宜愼重，豈可草草。既要聯姻，如果品行純正，年貌相當，門第相對，即屬絕好良姻，何必再去推算？若謂必須推算，當日河上公陶宏景未立命格之先，又將如何？……尤可笑的，俗傳女命北以屬羊爲劣，南以屬虎爲凶，其說不知何意，至今相沿，殊不可解。人値未年而生，何至比之爲羊？寅年而生，又何至竟變爲虎？且世間懼內之人，未必皆係屬虎之婦。況鼠好偸竊，蛇最陰毒，那屬鼠屬蛇的豈皆偸竊陰毒之輩？牛爲負重之獸，自然莫苦於此，豈丑年所生都是苦命？此皆愚民無知，造此謬論。往往讀書人亦染此風，殊爲

可笑。總之，婚姻一事，若不論門第相對，不管年貌相當，惟以合婚爲準，勢必將就勉強從事，雖有極美良姻，亦必當面錯過，以致日後兒女抱恨終身，追悔無及。爲人父母的倘能洞察合婚之謬，惟以品行年貌門第爲重，至於富貴壽考，亦惟聽之天命，即日後別有不虞，此心亦可對住兒女，兒女似亦無怨了。」（第十二回）

此外婚禮的奢侈等問題，也都只以男子會談的形式提出。這大概都是作者認爲比較輕小的問題。

四

第二，作者認爲比較重大的問題，就另以女子和男子對抗的形式提出。對抗的方法不是打，便是罵。例如多九公在黑齒國裏自恃多識多知，略爲看不起兩個黑女，便被兩個黑女一遞一換罵得無地自容：

紫衣女子聽了，不覺笑道：「大賢這篇議論，……可謂癡人說夢！總之，學問從實地上

用功，議論自然確有根據。若浮光掠影，中無成見，自然隨波逐流，無所適從。大賢恰受此病，並且強不知以為知，一味大言欺人，未免把人看的過於不知文了！」

多九公聽了，滿臉是汗，走又走不得，坐又坐不得，只管發燄，無言可答。正想脫身，那個老者（紫衣女子的先生，是個聾子）又獻兩杯茶道：「斗室屈尊，致今大賢受熱，殊抱不安。但汗為人之津液，也須忍耐少出纔好。大約大賢素日喜吃麻黃，所以如此。今出這場痛汗，雖痢瘧之症，可以放心，以後如麻黃發汗之物，究以少吃為是。」二人欠身接過茶杯。多九公自言自語道：「他說我吃麻黃，那知我在吃黃連哩！」

只見紫衣女子又接着說道：「方纔進門就說經書之義盡知，我聽了甚覺欽慕，以為今日遇見讀書人，可以長長見識，所以任憑批評，無不謹謹受命。誰知談來談去，却又不然。若以秀才二字而論，可謂有名無實。適纔自稱忝列膠庠，談了半日，惟這『忝』字還用的切題。」

紅衣女子道：「據我看來，大約此中也有賢愚不等；或者這位先生同我們一樣，也是

常在三等四等的，也未可知。」

紫衣女子道：「大家幸會，談文原是一件雅事。即使學問淵博，亦應處處虛心，庶不失謙謙君子之道。誰知腹中雖離淵博尙遠，那目空一切，旁若無人光景，却處處擺在臉上。可謂螳臂當車，自不量力！」

兩個女子，你一言，我一語，把多九公說的臉上靑一陣，黃一陣，身如針刺，無計可施。

（第十八回）

兩面國的強盜擄掠唐閨臣等做妾，也被他的押寨夫人叫人打得九死一生：

打到二十，嘍囉把手住了。婦人道：「這個強盜無情無義，如何就可輕放？給我再打二十！」大盜慟哭道：「求夫人饒恕，愚夫吃不起了。」

婦人道：「既如此，爲何一心只想討妾？假如我要討個男妾，日日把你冷淡，你可歡喜？你們作男子的，在貧賤時原也講些倫常之道。一經轉到富貴場中，就生出許多炎涼樣子，把本來面目都忘了；不獨疏親慢友，種種驕傲，並將糟糠之情也置度外。這眞是

強盜行爲；已該碎屍萬段。你還只想置妾，那里有個忠恕之道？我不打你別的，我只打你只知有已，不知有人。把你打的驕傲全無，心中冒出一個忠恕來，我纔甘心。今日打過，嗣後也不管你。總而言之，你不討妾則已，若要討妾，必須替我先討男妾，我纔依哩。我這男妾，古人叫作『面首』。面哩，取其貌美；首哩，取其髮美。這個古典，並非是我杜撰，自古就有了。」（第五十一回）

一味打罵，自然不是辦法，就算是辦法，也實在難得辦就。世上戴着浩然中擄掠女子的強盜有得肆，肯自己將身爬伏地上，自己吩咐嘍囉替夫人重責平氣至於自己快要斷氣還不冒出吞沒得下人的火來的，除在作者幽默的頭腦之外到那里去找呢？這自然只是紅樓夢裏的甄家女兒哲學。紅樓夢第二回記甄府公子的女兒哲學道：「這女兒兩個字，是極尊貴極清爭的，比那瑞獸珍禽奇花異草更覺希罕尊貴呢。你們這種濁口臭舌萬萬不可唐突了這兩個字，要緊要緊。但凡要說的時節，必用淨水香茶嗽了口方可；設若說錯，便要鑿牙穿腮的。」但在紅樓夢還被評爲「頑劣」的，一經鏡花緣把那以罵還罵，將打還

打的報復手段，和那瑞獸珍禽奇花異草混和寫出，却不意得了我們給它做引論的胡適大大賞識，以爲爽快。

五

至於第三，作者認爲更重大的有傷女子身體的，更就用報復的手段寫出來，叫你們男子自己來嘗嘗滋味看。例如纏足，便是一例。穿耳也是照樣。

關於纏足，作者在第十二囘裏便已借了君子國吳之和的口來，深惡痛絕地說了一遍：

吳之和道：「吾聞尊處有婦女纏足之說。始纏之時，其女百般痛苦，撫足哀號，甚至皮腐肉敗，鮮血淋漓。當此之際，夜不成寐，食不下咽；種種疾病，由此而生。小子以爲此女或有不肖，其母不忍置之於死，故以此法治之；誰知係爲美觀而設。若不如此，卽爲不美。試問鼻大者削之使小，額高者削之使平，必謂爲殘廢之人，何以兩足殘缺，步履艱

難，卻又爲美？即如西子王嬙皆絕世佳人，彼時又何嘗將其兩足削去一半？況細推其由，與造淫具何異？此聖人之所必誅，賢者之所不取。」

到了第三十三囘寫女子國女王選林之洋爲王妃時，更借了林之洋這個男子的身體來試了一道。先是穿耳：

> 幾個中年宮娥走來，都是身高體壯，滿嘴鬍鬚。內中一個白鬚宮娥，手拏針線，走到床前跪下道：「稟娘娘，奉命穿耳。」早有四個宮娥上來，緊緊扶住。那白鬚宮娥上前，先把右耳用指將那穿針之處碾了幾碾，登時一針穿過。林之洋大叫一聲「痛殺俺了！」望後一仰，幸虧宮娥扶住。又把左耳用手碾了幾碾，也是一針直過。林之洋只痛的喊叫連聲。兩耳穿過用些鉛粉塗上，揉了幾揉，戴了一副八寶金鐶。白鬚宮娥把事辦畢退去。

次後便是纏足：

> 接着，有個黑鬚宮人，手拏一疋白綾，也向床前跪下道：「稟娘娘，奉命纏足。」又上來

兩個宮娥，都跪在地下，扶住金蓮，把綾襪脫去。那黑鬚宮娥取了一個矮凳，坐在下面，將白綾從中撕開，先把林之洋右足放在自己膝蓋上，用些白礬灑在脚縫內，將五個脚指緊緊靠在一處，又將脚面用力曲作彎弓一般，卽用白綾纏裹。纔纏了兩層，就有宮娥拏着針線上來密密縫口。一面狠纏，一面密縫。

林之洋身旁旣有四個宮娥緊緊靠定，又被兩個宮娥把脚扶住，絲毫不能轉動。及至纏完，只覺脚上如炭火燒的一般，陣陣疼痛，不覺一陣心酸，放聲大哭道：「坑死俺了！」兩足纏過，衆宮娥草草做了一雙軟底大紅鞋替他穿上。林之洋哭了多時，左思右想，無計可施。不多時，宮娥掌燈送上晚餐，眞是肉山酒海，足足擺了一桌。林之洋那里吃得下，都給衆人吃了。

到了夜間，林之洋被兩足不時疼醒，卽將白綾左撕右解，費盡無窮之力，纔扯下來，把十個脚指個個舒開。這一暢快非同小可，就如秀才免了歲考一般，好不鬆動。心中一爽，竟自沉沉睡去。

次日起來，盥洗已罷，那黑鬟宮娥正要上前纏足，只見兩足已脫精光，連忙啓奏國王，教保母過來，重責二十，幷命在彼嚴行約束。剛打五板，業已肉綻皮開。血濺茵褥。林之洋怕打，只得說道：「都改過了。」衆人於是歇手。纏足宮娥把足從新纏好，教他下床來往走動。宮娥攙着走了幾步，兩足甚痛，只想坐下歇息，無奈纏足宮娥惟恐誤了限期，毫不放鬆，剛要坐下，就要啓奏，只得勉強支持，走來走去，眞如掙命一般。到了夜間，不時疼醒，每每整夜不能合眼。無論日夜，俱有宮娥輪流坐守，從無片刻離人，竟是絲毫不能放鬆。

林之洋兩隻金蓮被衆宮人今日也纏，明日也纏，並用藥水薰洗，未及半月，已將脚面彎曲，折作凹段，十指俱已腐爛，日日鮮血淋漓。屢次要尋自盡，無奈衆人日夜隄防，眞是求生不能，求死不得。不知不覺，那足上腐爛的血肉都已變成膿水，業已流盡，只剩幾根枯骨，兩足甚覺瘦小。

這在作者，自然不過借此形容纏足之慘無異「置之於死，」坐實所謂「聖人之所必誅，

賢者之所不取。」同時又是指明兩足瘦小，實係兩足殘廢，只是醜，不是美。普通人認醜作美，只因「自古如此」就此「習焉不察」如俗語說的「習慣成自然」（借用書中唐敖語，見三十二回）並非別有什麼深根奧據。而胡適竟賞識它以爲是女權伸張的烏托邦，還說：「他的女兒國一大段將來一定要成爲世界女權史上的一篇永永不朽的大文；對於女子貞操，女子教育，女子選舉等等問題的見解，將來一定要在中國女權史上佔一個很光榮的位置：這是我對於鏡花緣的預言。也許我和今日的讀者，還可以看見這一日的實現。」則不知「實現」的是什麼？所謂「實現」是否貫到女兒國的描寫？要是貫到那里，恐怕是誤認反面的形容爲正面的主張了罷。果眞「實現」了那種被誤認的主張，豈非婦女問題解決了，男子問題却又發生了？

六

總之，鏡花緣的特殊貢獻只在泣訴抗議，不在解決問題。如果誤認解決問題爲鏡花

緣的貢獻，就要感到無限的失望。因爲他的解決沒有一樣不是空想的。不說別的，就是貫穿全書作者始終注意的女子教育，女子選舉等問題，也是沒有一樣不帶着極濃厚的空想色彩的。

「滿紙荒唐言，一把辛酸淚，都云作者癡，誰解其中味？」

紅樓夢作者自題的這幾句詩，我看不妨借來題這部鏡花緣罷。

一九三四年二月十日。

關於戀愛

一

戀愛也是一種社會的現象，當然與社會上其他的現象有連帶的關係。說的明白點，便是不會不隨其他現象的轉動而轉動。這幾年來，中國一切的現象都如諸君所看見的那麼樣子，戀愛自然也要如諸君所看見的混亂、現在我們每日在上海本埠新聞上所能看見的，差不多全是些騙婚，逃婚，搶親，強姦等等的記載。這一半，自然由於社會新聞記者的無識，迎合社會的低級趣味，故意找那些現象來供那些無聊人所謂茶餘酒後的消遣。一半也是社會現象的反映。這幾年來，除了一部分前進的不算，確乎又是騙婚，逃婚，強姦，搶親，通姦的世界了。

戀愛論的抬頭，本意原在挽救社會上這些現象。消極方面希圖消滅騙婚，逃婚，强姦，搶親，通姦之類的發生。積極方面希圖增進婚姻人及其子女的幸福。使不致因家庭的不和，累到社會的任務，同時累到子女對於社會的任務。出發點完全是社會的。

二

我們從社會的觀點上看戀愛，覺得戀愛本身可不必提倡。因於戀愛是一種自然的現象，只須別無阻礙便會發現。也無所謂「至上」「神聖」。因爲戀愛並不能當工做，當書讀。在讀書做工的時候，假如要說「至上」說「神聖」，「至上」「神聖」的倒是工是書，不是戀愛。我們只要想一想：誰會充許你，在教室裏不聽課，卻搓紙團給異性談戀愛，誰會允許你，不到工場去做工，倒陪了愛人去看電影，便會知道戀愛是不是「至上」，是不是「神聖」不可侵犯。然而同時也不宜壓抑。因爲戀愛果係出於誠摯的心情，將有上頭所說消極積極兩面的效果，於社會是有益無害的。

所謂誠摯，自然條項很多。例如不天天用胭脂塗得同老殘所謂「同猴子屁股一般」去發揮所謂異性美，大約也可算是一項。不以高官，美缺，汽車，洋房去誘惑異性，大約也可算是一項。

三

幾年前曾有所謂戀愛有沒有條件的討論。有的說是有條件的，有的說是沒有條件的。當時曾有一個學生來問我怎樣說。我說：主觀上或許是無條件的，而客觀上實際是有條件的。誠摯的愛時，主觀上自必沒有慕虛榮，貪微利的念頭，只覺得對方可愛便愛了，我們可以說牠是沒有條件的。但從客觀上看，在所謂沒有條件的現象之中，實際便是有條件的。我們只要看：在書讀熱的時候，因識字程度不同而離合的有多少人，在政治熱的時候，因政治見解不同而離合的又有多少人，便可明白。

許多客觀條件之中，最近被人認為最重要的是志同道合。故近時國外常有所謂同

志愛的提倡。

四

以前有些戀愛論者說戀愛在人格的互補。那在某一意義上，也頗有道理。例如一個急躁的人和一個急躁的人相遇，大抵容易爭吵，不容易協和。因此也就不容易有所謂愛和戀。但這種差異性的協和，必仍要類同性做基礎。要是一個是乾柴烈火，一個是稻草胡琴，想必也是不會協和的。在類同性中最重要的，當然要算是志同道合。

新近提倡同志愛的，原多是政治家。尤其是新興的政治家。他們原是鑒於非同志結合，容易有失誤，所以有這主張。但實際不僅是政治家應當留心這一個條件，普通人也應當留心這一個條件。除非他是以戀愛爲游戲的。

我們常聽人說，結婚爲戀愛的墳墓。我覺得那墳墓裏葬的一定是志不同道不合的屍骸。當戀愛時是戲遊的，無遠慮的。請假看戲，輟工遊園。一同吃館子，一同玩風景。種種所

以表示愛，慰安戀者，無非是些遊戲的成素。要是公子和小姐，這樣的遊戲或者結婚之後仍可繼續下去，不致被葬。但或許也會因天天在一起，耍得膩了，到非爭吵不可。故亦很有些荒塚供人憑弔。至於原靠手指換飯吃的，葬了的當然是更多。因爲結了婚便要抬扛生活的重擔了，或許不但不能常常一同看戲遊園吃館子玩風景，還要一同上學校上工場，去工作。晚間會面，從前是談空天的，這時或許變爲無味的日常生活的打算，和工作的相互督促。於是遊戲性成的，自然便要慨然歎道：結婚是戀愛的墳墓，我們結婚，我們的戀愛被葬送了！

五

要是志同道合的，從頭就以相約在人生路上披荆斬棘，攜手前進的，我覺得必不會有墳墓來葬了你。結婚該不是戀愛死亡的日子。卻是戀愛完成的日子。你要怎樣愛他，你可以無微不至的愛他。你要怎樣使得他值得被你愛，你也未嘗不可無微不至的助成他。

無論苦樂，都分受了一半。無論事業的成功或失敗，也負了連帶的責任。這樣的戀愛，便不只是性的關係。當然也不會被性葬了的。

戀愛的新生

戀愛是一般生活中間的一環。在社會，在個人，都是跟一般生活有拆不開的關係。在五四時代，倘出「娜拉出走後怎樣，」這樣一個題目叫一般人解答，答案大概是出走後讀書去了這種說法居多數；現在再出這樣一個題目叫一般人解答，恐怕都是說出走後作工去了的居多數了罷。前幾個月，有一個中學的學生在上海西藏路甯波同鄉會演話劇，劇中給這個問題的答案，便是這樣的。娜拉的出走是因爲戀愛破裂，出走後的答案的不同便是解決破裂的方式的不同。五四式的方式，是認讀書作解決一切生活——戀愛也在其內——的途經的，如今却認工作當解決一切生活——戀愛也在其內——的途經了，可見認識總是跟着歷史的輪子滾向前去的。雖然現在還有些人躺在幸福的床上在做幸福的幻夢，心想重做堯舜禹傳說裏頭的人，但由我們動看（不是「靜觀」）過去，

五四跟現在已經這樣不同。將來自然更要不同。

將來的娜拉或許會更加聰明一點，不把「出走後怎樣」當作問題，却把「不出走怎樣」作爲問題了。

出走後去工作，好像是新；但一定要到出走後才去工作，到底還是舊的。戀愛只是生活的一環，不能把戀愛當作生活的全體，在戀愛時期專門戀愛，拿戀愛當工作，等到戀愛破裂了才去找工作。戀愛只是生活的一環，不能把戀愛當作生活，甚至因戀愛而妨礙了其他生活。將來的娜拉，大約會把「出走後」的「怎樣」提到「出走前」或者提到結合前去想的罷。這樣的娜拉現在也已經有了。韜奮先生在萍踪寄語裏記下來的那個德國女子，或者可說也是其中的一個。

我們是人，都得做是人的工作。我們是人，不是上帝，也不是什麼猴子，在戀愛中也不能勉強大家都去做上帝或者做猴子。什麼一天「靈」呀「靈」呀，或者「靈感」呀「靈感」呀，把人當上帝看的高調，或者一天「肉」呀「肉」呀，或者「肉感」呀「肉感」

呀，把人作猴子看罷低腔都只有彈來聽聽罷了，于一般人尤其是新人的實際生活上是沒有用的。

新人的戀愛，只是一般生活的一環，在一般生活的規律之外，並沒有什麼戀愛的特殊規律。在新人之間，固然不會有那些超常的迂腐行徑，實際也不會有那些越格的狂蕩體態。他們對于一切都是自自然然的。自自然然地待自己，也自自然然地待別人。艷奇妖異，不在他們眼裏；對于戀愛，便都看作各個個人尋尋常常的私事，不再給以特別的注意，更沒有人借此來敲詐，造謠中傷。一切全像專向垃圾箱裏檢取垃圾似的三面新聞記事，他們的光亮到了，就將立地消失，好像影子一樣。

關於胡適批判

現在好多報章雜誌，都在批判胡適，「爲什麼大家都批判起胡適來了？」青年諸君也許要有這樣的疑問罷。這個疑問並不難解答。我們可分作關于批判，和關于批判胡適這樣兩層來說。

關于批判自身，我們知道批判是普遍必需的。我們對于一切的言論都應該普遍使用所謂「批判地接受」這一個態度。能夠普遍使用這一個批判的態度，去應接一切的言論，我們纔會隨時隨地注意嚴正的去取——去了裏面所含消極的退步的因素，取出裏面所含積極的進步的因素——纔不致毫無別擇的連毒帶藥囫圇地吞下，或連毒帶藥地倒掉。這種批判態度固屬普遍的必需，但作日常補品吃的東西，更其必需。因爲這樣的東西，最易使人受害。而受害的人又必最多爲多數人思想上衞生起見，必當將那毒質成

分特揭出來，叫人謹防。像胡適的言論，便是一個模範的例子。

胡適言論的毒質，一在於他的思想方法本身，一在于應用那種思想方法在國家社會的問題上。胡適口口聲聲說「我要教人一個思想學問的方法」㊀說「凡不能用這種方法和態度的，我敢斷言，休想站得住。」㊁其實他的方法是很平庸的。他的方法，就是所謂實驗主義的方法。裏面含着以意爲之的色彩非常濃，根本不是什麼可以把握客觀眞理的方法。㊂加之他所崇奉的眞理論，又是不忍認眞理是客觀地存在的，只是主觀地創造的。他說「眞理原來是人造的，是人造出供人用的，是因爲他們大有用處，所以才給他們「眞理」的美名的。我們所謂眞理，原不過是人的一種工具，眞理和我手裏這張紙，這條粉筆，這塊黑板，這把茶壺，是一樣的東西：都是我們的工具。因爲從前這種觀念曾經發生功效，故從前的人叫他做眞理；因爲他的用處至今還在，所以我們還叫他做眞理。萬

㊀ 見盧山遊記頁七三，又七四，又見文選自序。 ㊁ 文存三集整理國故與打鬼。 ㊂ 參看文存頁四〇九以下論實驗主義各文，及二十世紀雜誌，讀書雜誌等所載批判實驗主義各文。

一明天發生他種事實，從前的觀念不適用了，他就不是眞理了，我們就該去找別的眞理來代他了。」㊃他那功利主義的觀念論的認識論，也正助長了他的以意爲之的氣燄，使他根本不相信世界上有所謂客觀的眞理。

這種以意爲之的方法和態度，假若只用在與實際無大關係的考据問題上，那還可以說與我們的幸福沒有直接的關係。例如他爲廬山的一個塔做了四千字的考證，有人說他玩物喪志，他就像煞有介事地說「我要教人一個思想學問的方法。我要教人知道學問是平等的，思想是一貫的，一部小說同一部聖經賢傳有同等的學問上的地位，一個塔的眞僞同孫中山的遺囑的眞僞有同等的考慮價值。」㊄雖然那種像煞有介事的態度未免令人難耐，但他總還教人注意問題，從某一意義上說，總還可說是進步的。可是他的這種進步的態度，這種數人注意問題的方法，只有在與我們現在實際沒有直接關係的事項上偶然閃現的。若在與我們現在實際有直接關係的事項上，例如現在國家社會

㊃文存卷二頁四三五。 ㊄廬山遊記頁七四。

的問題罷，他就不再談什麼學問平等，注意問題了。爲什麼他的態度忽然變了呢？便是因爲他怕奮鬥，他從功效上看以爲奮鬥不如妥協投降有功效。所以他覺得「從前的觀念不適用了，他就不是眞理了，我們該去找別的眞理來代他了。」所以人要談主義，他就教人少談些主義，多研究些問題。（只有他所崇奉的實驗主義除外，那還可以選入文選叫青年每人都讀一遍的）及至人家要研究問題，他又教人知道那些問題是不成問題的。他教人抹煞問題，逃避現實。卽對于眼下日本帝國主義得步進步的侵略，他也教我們不要抵抗，只去依靠那靠不住的國聯和美國，他說「我們要對得住國聯和美國。」㊅他教我們準備犧牲，他說「我們要準備犧牲，要準備更大更慘的犧牲。」㊆他說「卽令日本的暴力更推進一步乃至千萬步，卽令日本在半年之內一年之內侵略到整個的華北，卽令推進到全海岸線，甚至於深入長江流域的內地」㊇還是不要抵抗，據說這是他的「良心」，使他這樣的。他說「我不能昧着良心出來主張作戰。」㊈他教我們等候，教我們無

㊅㊆ 見獨立評論四十四期。　㊇ 見獨立評論四十二期。　㊈ 見獨立評論四十六期。

論怎樣慘受日本帝國主義的荼毒，都得靜靜地等候，」他說「我們可以等候五十年。」[十]這是怎樣荒謬絕倫的鬼話！

胡適自己曾經說：「輸入新知識與新思想固是要緊，然而『打鬼』更是要緊。」[十一]而現在卻正是他拋卻考據不幹，歷史不編，專談國家社會問題的時候，正是他的毒質放散得最強烈，又是每一毒質都足以危害我們社會的健康，我們每個人的生命的時候。這時候他的鬼話最多。「『打鬼』更是要緊」這句話，已經成為彷彿胡適為他自己說的了。胡適批判風發泉湧的起來，便是為此。

[十] 見獨立評論四十四期，我們可以等候五十年。

[十一] 見文存三集頁二一〇。

對於讀經的意見

經書是古代社會文化的史料，內容繁複，編制散漫，無論從學術說，就教育說，都不適宜做一般人的讀物，只可以做一些專家研究的對象。將來專家對於經書的研究一定比現在所成就的還要深還要精，不但要從經書本身尋究古代社會的本來面目，還要發掘古代的遺物，調查各地初期社會的文物制度，幷且精讀外國的古代史，來做證實，比較，推定的工作。這種工作，除了精讀經書之外，必須還要有地質學，人類學，外國史等等專門的學問，決不是一般人所能夠做。也不是一般人所需要做。

一般人所需要的是現在文化所已達到的最精最確的知識，要他們學了就有用，學了就可以幫助他們生存發展。他們也許也需要知道一點古代社會的情狀，但他們所以要知道古代社會的情狀，也還是爲的幫助他們的生存發展。如常談所謂前事不忘後事

之師。並非想要起復古代，重演古事。所以就使要他們知道一點古代的情狀，也只要從那繁複的材料之中理一些與他們生活有關的出來簡單地告訴他們就夠，不必叫他們都去讀那原本的經書。

論遊記要分版發行

遊記可以分做兩種，有一種是本地不好看的，將來印遊記時最好標明種類，譬如「揚州遊記」書面就印明揚州人不可看，「天台遊記」書面就印明天台人不可看。這一定很有好處，報紙本有分地發行的所謂地方版，書籍尤其是書籍里面的遊記也大可以仿做。

分版發行的好處是說不盡的。最主要的好處也有兩種：一，省得說了幾句壞話，本地人大動公憤，聚衆鬧案；二，省得說了許多牛頭不對馬嘴的話，本地人看了笑死。無論免了笑或憤，都可以說是與本地人有益，我想標明之后本地人一定會得遵守印法，大家相戒不看。

我最近看到一本講到家鄉的遊記，就幾乎笑死，我想分版法一定應該立刻實行。那本遊記里面每逢高山必贊，每逢大水必贊，而逢着曲曲折折的路徑，高高低低的田地更

是贊而又贊。他不知道本地人正吃這些地方的虧。生計因此艱難，文化因此閉塞。而他還不知從什麼古書里翻出幾個有名人物的掌故來，有意無意地證明好像眞有所謂地靈人傑的老道理。他那空中樓閣的筆墨，自然極好；但是他越寫的得意，越非使本地人笑死不可。

聽說寫這類遊記的人，已有人承認爲標準的遊記作家，我在本地人間却未聽見過這種話，可見這種遊記實在應該給別地人看，分版發行之后，對于作家也一定很有好處，標準的作家將來也許還可以成爲標準的標準作家。

至于本地人也可以看的一種遊記，它既不會笑死了本地人，自然可以標明本地人可以看。然而那種遊記恐怕未必會有多少個人筆調，會有多少閒情逸致教別地人看了可以當臥遊的。不能兩合；又怎麼辦？根本恐怕還在本地人逢着高山，就要一步步的爬過去，爬得走平地時也要把脚提得高高的，彷彿無時無地不在爬高門檻，根本沒有坐轎遊山的人那樣的可以臥遊。

日本文學家的水滸觀

日本已故文學家森鷗外曾在明治三十年寫了一篇文章批判水滸傳。其末尾的幾句說：

「此外在水滸傳的性質上還有一件可以注意。這就是這書所含的中國文明史的份子簡直就是中國社會的分子的一件事。換了話說，就是宋代的中國和現今的中國有同一的顯象，它正影印在這部書里頭，因而無論如何，水滸傳不失爲中國特產的一件事。中國爲什麼總有疫癘，凶歉，汜濫，相繼而至？中國的官吏爲什麼不能防過它？中國爲什麼總有匪徒橫行？中國的官兵爲什麼不能蕩平它？這是宋時已有的問題，而今也還不能解釋。我每讀到水滸傳，便未嘗不想到它。」

這個森鷗外所提出的，確是需得尋覓解答的問題。但他所謂「宋代的中國和現今的中

國有同一的顯象」不過是站在現今去看罷了，假若站在宋代去看，便又覺得宋代無異五代。如歐陽修說：

「天下之勢，方如敝廬；補其奧則隅壞，整其桷則棟傾，支撑扶持，苟存而已。……是以兵無制，用無節，國家無法度，一切苟且而已。……今宋之爲宋，八十年矣，天下爲一，海內晏然，爲國不爲不久，天下不爲不廣也。然而財用不足于上而下已敝，兵不足威于外而敢驕于內，制度不能爲萬世法而日益叢雜；一切苟且，不異五代之時，甚可歎也！」

爲什麼中國老是如此？最近有位日本學者指出病源說，這蓋由于「亞細亞生產方法」的祕密。以爲森鷗外揭出的疑問正完全做了亞細亞生產方式的課題，提出在我們面前。我們如今正要對于鷗外，不，對于可以解釋現實的中國的祕密如上疑問負了很大的責任。然而這位學者仍然不曾將那課卷交給我們。而所謂中國的祕密者依然還是中國的祕密。

用腦子論

據波格達諾夫的研究，人多是不大肯用腦子的，（這「人」好像單指原始人，）人多是寧可用體力，不願用腦子，因爲他們覺得用腦子比用體力還要苦。他們也並非完全不會發生所謂「疑難」，所謂「問題」，但是他們發生「疑難」「問題」的時候總都仰着頭，張着口，聽候巫覡，……學者名人們的口風。學者名人們不開口，就從頭不成問題，學者名人們開過口，就問題早已解決了。在那場合人都用不着自己用腦子。眞是一道同風，簡單得極。

在一道同風的局面底下，學者名人們實底子竟也不許別人用腦子。他們用的方法也是極簡單。他們對於人們嚷着要解決的問題，起初單用輕蔑的沉默，給他一個瞧不起，等到沉默不了，又單用傲慢的抹殺，再給他一個瞧不起，好像這樣就可以維持了他們不

開口就從頭不成問題，他們開過口就問題早解已決了的傳統和權威。

據老於此道的沈從文先生的高見，他們用這方法是對的，因爲都是顯得他們有研究。據說起初輕蔑的沉默就是表示他們都正在那里研究；後來傲慢的抹殺，又正是他們研究的結果。無論如何都是極可寶貴的高見，和他自己的高見一樣，都該尊重，都該奉行，都仍舊應該自己不去用腦子。

但是不幸的是學者名人之間有時竟也不能一道同風，甚至完全相反。這是不是因爲偏勞他們用腦子太過，以致有些人的腦子出了毛病，我們是不知道，總之有時不免完全相反是實在的。譬如說「語言是自然的呢還是人造的」這麼一個問題，在學者名人之間，我們就看見了完全相反的兩說。一說是我們中國那位專說「老話」的國語學者黎錦熙先生說出來的。他說：

「語言是自然的，決不是人造的。」（見大衆語要不要標準語。）

還有一說是許多外國的語言學名家像馬爾（N. Marr）他們說出來的：

「世界上並沒有自然語凡是語言都是人工的」(見斯皮列陀微支著語言學和國際語論「語言的人工性的法則」一章所引。)

在這種時候是不是仍舊可以不用腦子可就成了問題。他們說的是那樣的不同，總不會兩面都是對的罷。他們的口氣，又都是那樣的堅決，要調和大約也是不可能。再他們又都是學者名人，黎氏們自己想必不便再用輕蔑的沉默或傲慢的抹殺手段來抹殺對方；倘若這樣，就是沈氏看來也許也會覺得有點不大得體。這除了我們自己用腦子去辨別之外，又有什麼方法呢？

照這情形看來，不但要解決問題要用腦子，就是要辨擇專家學說也還是要用腦子。人雖然多不大肯用腦子，但是腦子還是少不了要用的。

一用腦子，問題就又簡單得極，就用常識也可斷言：語言總歸是人造的，決不是自然的。就使「自然」是自然發展的意思，也不會「自然」到「不是人造」上頭去。何況咬定要「自然發展」，就把一切語文運動連國語運動的基礎也挖空了。

明年又是什麼年呢？

有人統計，今年新出版的定期刊，大約有四百多種，——即新增了十倍左右：於是所謂「雜誌年」，當眞名不虛傳。

然而「雜誌年」尙未過完——還差一個月方始「功行圓滿」的當兒，就聽得紛紛傳說，明年將見大批雜誌停刊。似乎「雜誌年」這一名兒本身上就不大吉利似的，先就「預言」了。雜誌的興旺不過一「年」。如果傳言而成事實，無論如何是出版界的不幸罷？

將要停刊的，是些什麼性質的「雜誌」呢？雖則人言藉藉，有憑有據似的，此時倒也不好「有聞必錄」。只知道其中有文藝性的，也有一般的讀物。爲什麼要停刊呢？據說是「不景氣」，「難辦」。本來在「雜誌年」這一名兒剛剛出現的當兒，就有人以爲「雜誌」之所以風行，倒並不是爲的讀者驟然加多，而是要辦雜誌的人驟然加多；這又有許多

「原因，」而其中之一是書店老板見得出書難，只好將資本運用到定期刊物方面，爲什麽「出書難」呢？當然「原因」又很多的，其中之一據說是讀者的錢袋不像從前那樣飽滿了；——這一句話，應當加以補充，就是讀者的錢袋不飽滿，讀者的求知慾却比前發達，讀者對於從「宇宙之大」到「蒼蠅之微」種種方面的疑問也比從前多得多了，因而讀者想以少許的代價換取多量的各方面的知識，希望他腦袋中的無量數的問號在一本刊物裏就得到若干答案，於是覺得「雜誌」是較合於他們的條件。

這一個解釋如果還算對，那麽「雜誌年」之所以造成，無論由出版家方面看，或者由讀者方面看，都可說是一種畸形的發展；而這中間的原因現在可得而說的，就是「不景氣。」這是出版界——或者「雜誌年」的一個矛盾。因有這矛盾，也許「雜誌年」終於只能成爲「一年的熱度」了。但看最近新出版的努力想以「低級趣味」吸收一些讀者，我們不妨說「雜誌年」已到了「強弩之末，」大有撕破了「發揚文化」那冠冕堂皇的招牌的神氣了。

其實今年一年的出版界也可以說是「古書翻印年」或「預約年。」我們看：古今圖書集成，二十五史，二十六史，各省通志，佩文韻府，十通，洋裝四部備要，——莫非同時是古書而又預約。預約書最多的書店，一家就有七八種。翻印古書，未有像今年之盛者。所以然的「原因」照例是不少的；歸根一句話，「出書難」而不出書又開什麼書店，於是只好逃到古書裏混一下。仍舊是爲的市場「不景氣」罷了。這句話說出來是要叫提倡「復古」的先生們掃興的，但實際情形却如此。

「不景氣」是因爲多數讀者的錢袋瘦癟了，並不是窮了就不想讀書；反之，因爲愈窮愈加感到問題多，愈加要求解答。古書不能給他們答案，「雜誌」也不能。精神上飢渴的人們需要新鮮活潑的食糧。出版家何嘗見不及此，何嘗不想做這一票生意，可是出書難的現在，生意難做極了。沒有把握的生意，誰也不敢輕於嘗試；此所以今年又是「古書年，」又是「預約年」。

明年又是什麼年呢？沒有人能夠預言。所可預言者，知識饑荒的人們還是不能得到

他們所需要的，而出版家還是覺得無法打開「不景氣，」——那麼明年也不妨說是「尷尬年！」

空白页

附譯文

——兩篇

空白页

果戈理和杜思退益夫斯基

——中間關係底形式的內容的檢討

岡澤秀虎 作

一

在俄羅斯文學者中間，杜思退益夫斯基可以說是頂特別，頂獨創的天才。這只要是親過近一通俄羅斯文學的人，恐怕都會承認的罷。但是杜思退益夫斯基的作品，也不是從精赤的地上長出來，從天上掉落來的。他的作品的方法和那內容上的有些東西，都已經被他以前的文學者採取過了，杜思退益夫斯基不過將那內容和方法來擴大加強，發

展成爲新的獨立的體式罷了。那麼和他頂有關係的先驅者是誰呢？

大凡偉大的藝術家都是獨創的，只是獨創性的階段可以有顯著的差違。像列爾孟託夫，果戈理，都是偉大的藝術家，他們兩人的藝術不消說是獨創的。但這兩個人獨創性的階段可就大不相同。試把普式庚的散文和他們兩人的散文來一比較就明白。一比就毫不費力地可以看出果戈理的獨創性是超過了列爾孟託夫的。屠格涅夫和托爾斯泰也是獨創的藝術家。但把他們兩人來和杜思退益夫斯基相比較，又是誰都可以感到杜思退益夫斯基的獨創性比之他們兩人的高深而且著明。如果單拿獨創性來測計才能的大小，那不能不說杜思退益夫斯基是俄羅斯文學中最強大的才能。

我們將普式庚，列爾孟託夫，屠格涅夫，托爾斯泰，一一讀過來，雖然覺得他們的天分各各不同，還是看得出他們中間有着直接的甚至邏輯的關係。感得到他們的各各的體式和方法，是一個傳給一個傳了來各自達到了傑出的表現和深刻。從沃聶金到柏雀林，從柏雀林到路丁，從路丁到尼弗留妥夫，都不難找尋出這一種的關係。普式庚的甲必丹

的女兒和托爾斯泰的戰爭和和平、雖然中間有那展開和深刻的不同，却也可以感到深深的類似。沒有抒情的飛動，沒有熱病的多辯，還有體式的質樸平妥，結構的勻整，主題的發展的單純——這是形式方面，這些作品共通的特質。不被戰爭和叛亂的騷動所破壞的地主邸宅的平安，在鄉亂來在戰場大膽獻身的男兒的典型，和在家做賢妻良母的女性，以及對於到處瀰漫着的刻板的生活樣式的迷愛，這是這些作品共通的內容。

但在杜思退益夫斯基，可就沒有什麼形式上或是內容上和它共通的東西。他和上述的作家們中間隔着越不過去的深坑。你能說被作踐的人們裏的納特沙·尹夫曼耶夫和戰爭和和平裏的納特沙·羅斯妥夫之間，或卡拉瑪卓夫兄弟的里沙·霍夫拉珂夫和貴族之家的里沙·加里契那之間，有什麼共通嗎？你能說還有什麼比拉思科里涅珂夫和路丁，伊凡·卡拉瑪卓夫和尼弗留妥夫不相似的嗎？梅疊裘珂夫斯基雖然暗示拉思科里涅珂夫和普式庚的鋤形皇后的葛爾曼類似，也沒有提出確實的證據。這是當然的，因為實際並沒有眞正的類似。就在形式，也可以看到同樣的差異。讀了屠格涅夫再

讀托爾斯泰，我們並不覺得體式差異。可是讀了屠格涅夫之後再讀杜思退益夫斯基，我們就覺得有從新馴習他的形式的必要。他的句子固然到處都是帶着異樣的生氣的動人的，但有一些地方未免太個多辯，儘管長篇地說下去，說得叫人生厭。事件固然是繁複的，却也同時是混亂的，各個部分之間沒有調勻，沒有對照。特殊的辭頭和表現又是非常地多——凡這一切的特性都是在承繼普式庚系統的作家們之間所不曾見過的。這當然是杜思退益夫斯基的顯明的獨創性；但是杜思退益夫斯基却也有他的體式和方法的先驅者。

在俄羅斯的文學史上，老早就有普式庚派作家和果戈理派作家的劃分。這劃分是有部分的眞理。不過在向來的文學史上，這部分的眞理差不多已被別的許多錯誤混得沒有意思了。這部分的眞理是在果戈理在好多點上都和普式庚和普式庚派的作家不相似。那麼什麼點上是果戈理和普式庚不相同的呢？怎麼可以劃分作普式庚派和果戈理派呢？又這劃分可以劃到什麼程度爲止呢？——對於這些問題，向來的文學史都給了

錯誤的解答。結果，就在可以算作普式庚派的後繼者和可以算作果戈理派的後繼者的界限上發生了驚人的錯亂。而這錯誤就在把托爾斯泰和杜思退益夫斯基這樣精神上和形式上都是全然對立的藝術家都一起加進了果戈理派的時候達到了矛盾。

果戈理和普式庚本質的區別，一向以為在乎前者是「否定」的，後者是「妥協」的這一點，又說前者是生活不調和的，後者是調和的。如果這話是對的，那不用說，應當把列爾孟託夫也拉了來當果戈理的戰友，又或應當把托爾斯泰和杜思退益夫斯基也拉了來和他們總成了一羣。這就連對於眞理的暗示也沒有了。到底根據什麼，可以把普式庚看作調和的詩人呢？不是在他的代表作沃聶金裏面看不出這來嗎？難道高加索的囚人，吉布西及和十二月黨員有關係的幾篇詩歌也可以算是「妥協」和「調和」的？普式庚曾經求調和是事實。又他曾經在老式的，地主的俄羅斯生活上找平安也是事實。但是果戈理又何嘗不曾求調和？他又何嘗不曾馳心於烏克蘭的老式生活，在那生活的自然質樸中休息過？他不是懊惱死魂靈的第二卷嗎？要把兩人中間的不調和的，抗爭的，陰鬱的

來比較也可以。只是將一方做生活的調和和美的代表，將別方做生活的醜惡和滑稽的代表，終歸是干犯眞理的。在所謂調和的一點上，果戈理固然比普式庚緣分淺。但這不能把它看作普式庚情調的否定，只能看作普式庚情調的發展。實際普式庚派的全部歷史，也是不調和情調的深化，曾在托爾斯泰達了最高頂。所以我們如果像向來的文學史一樣，以爲果戈理和普式庚的區別只在果戈理對於生活的不調和比較地有敏感，那我們就沒有可以把果戈理來和普式庚對立的權利。但是果戈理到底是有極重要的獨自性，不能把他看作普式庚派的代表的。這獨自性，無論在形式上在內容上都存在。要理解果戈理派爲什麼顯現爲普式庚派的對立物，不能不對這獨自性做點細密的研究。

我們把果戈理的作品和普式庚或托爾斯泰的作品略略一比，我們將會感到兩方頗相類似。民衆的感傷的理想化，他們想和信仰的單純性融合的嘗試，正在崩潰的地主生活的空虛——這些都是兩方作品共通的母題。尤其是普式庚和果戈理，在這母題的發展的過程上，全完地類似。兩人都是從民話，民間傳說起頭，轉入表現地主生活的不調

和，末了向着過去的歷史。兩人都在他的主要的作品裏，從不調和開頭，試行發見調和。就是：普式庚是從沃聶金開始，到塔契雅納完結；果戈理是在充滿着否定的人物的第一卷死魂靈之後，用烏林加和珂斯丹局格羅的形象在第二卷上嘗試創造調和的人物。瑪尼羅夫和林斯基中間並沒有原則的差異：前者是原型，後者是發展了的樣子。老式的地主和拉林家的老人們之間的類似更其深。丁聶忒尼珂夫是沃聶金的變形。珂斯丹局格羅和托爾斯泰的列文是分血的兄弟。這樣，果戈理的作品明明是同普式庚派的作品充滿着同種類的精神。就在形式方面也有同樣的類似。結構的勻整就使果戈理跟普式庚派很接近。他的作品裏面，人物的行動都隨事件的內在邏輯發展，沒有偶然的，第二義的額外的人物。各個人物也都雕得極明細，好像活着似地站在我們眼前。沒有多餘的話頭，沒有笨拙的動作，並且同普式庚派的人們一樣，作品都是用那自然描寫鋪着彩。果戈理和普式庚派之間就是這樣，無論形式上無論內容上都頗有根本的類似。

然而我們要轉眼看看果戈理藝術的特殊性。他所創造的典型，他那性格雖然靠近

普式庚，托爾斯泰的典型，可是他的原始性（幼稚）却和兩人截然不同。只想「研究點科學」的瑪尼羅夫和「曾經昏昏沈沈地寫詩」的林斯基之間，又珂斯丹局格羅和列文之間，都有一個本質的差異，就是果戈理的典型的知識眼界格外有限。在普式庚和他的那一派，拉林一族那樣的人物們不過是第二義的主人公，他們描得精細的是沃聶金一流的人物。而在果戈理，却以時代落伍的地主們爲最重要的主人公，把丁勃忒尼珂夫一流的存在弄得影子極其淡。這就是說：雖然雙方都是同一環境的藝術家，但是巔邊的一羣是對於這個環境的最高的代表們抱興味，後邊的一羣是專意記錄那最低的，幾乎是動物的人物。在正在崩潰潰的地主社會的代表們中間，那崩潰既已顯化爲精神錯亂，爲出路的憂鬱的探求，則在動物的典型中間，這崩潰自顯化爲向着人性完全荒蕪，沒有絲毫用處的白痴的存在低落。前者的生活是悲劇，後者的生活是喜劇。爲此，果戈理的典型，是引起發笑勝過引起憂鬱的；而普式庚，列爾孟託夫，托爾斯泰們的人物，却是憂鬱超過了滑稽。顯現在果戈理的這類原始的東西的主宰就是他的第一個特殊性，它老是顯現

在他對於喜劇和滑稽的東西的偏愛上。把列爾孟託夫來和果戈理比較就可以明白前者的悲劇性和後者的喜劇性是跟前者是正在崩潰的地主階級最高的代表的藝術家，後者是動物的代表的藝術家有關係。但這不同，雖然使果戈理在普式庚派的藝術家中間有了特殊的地位，却還不是原則的差違。這里，創作的範圍還是同一的，差別還不過是光和影的關係。就是果戈理投射光明的方面，普式庚派的作家們弄成陰暗了，他們照得明亮的方面，果戈理弄成陰暗了。至於所見的光景還是同一的，所做的工作也還是彼此共通，都是正在崩潰的地主們的醜惡生活的否定。

使果戈理決然離開普式庚派的是在比上面所述的特殊性更加重要的問題上。那就是他想理解表現生活上被作踐的小市民的心理。也許可說他所創造的這種典型還是沒有生彩的，那心理還是很不成形的，但這總是未曾有過的典型，未曾有過的心理。果戈理才方將它用了沒有膽子沒有把握的聲口說出來的。就算只是小孩子的單詞隻語，這單詞隻語也是從果戈理的口裏響出來的，從普式庚派的隨便那個代表那里並不會

聽見過。這單詞隻語就是從外套和狂人日記發出來。阿加克·阿加克維奇·巴什瑪金和頗波利西金是我們在普式庚，在列爾孟托夫，在屠格涅夫，在托爾斯泰那里都不能發見的性格。病態的屈從和病態的名譽心——這兩種委屈的小市民心理，都是果戈理才提到，才表現在俄羅斯文學上的。一切都要怕差不多近乎無智的病態的屈從和人類價値的痙攣的爆發幾乎達到誇大妄想狂的病態的自愛心——就是阿加克·阿加克維奇和波頗利西金的內容。自然，他們的肖像還是缺欠精細，也不深刻的，可是委實是獨創的，是普式庚派所沒有的新東西。果戈理就是靠着創造了他們，超越了普式庚派的境界。在普式庚派當中，和果戈理同時代的列爾孟託夫不必說，就是屠格涅夫，托爾斯泰，也不曾將果戈理所素描的心理來表現過一通。

爲了決定這關係，可以再從形式方面看看果戈理和普式庚派有怎樣的不同。果戈理的手法，根本和普式庚派類似，這在前面已經說過了，但是果戈理的作品終究有着略爲一讀就逗起我們眼睛的特殊的獨自性。這比內容的獨自性更容易發現，而且單只這

一點，就已顯出果戈理是普式庚派的異端了。果戈理並不在講故事，是在立辯。他的敍述的調子並不是平靜的，也不是平勻的，它是熱烈的，好像暴風狂雨模樣的。他的文章是複雜的抒情的奔流，常常擱着咏嘆，撒着冗談，有時甚至流入插科打諢，但仍升作莊重的抒情詩。他非常愛好語言的調和。倘將他和托爾斯泰的自然描寫相比較，後者是捉調子，追色彩和氣息和聲響的錯綜，憑着它們的調和來使人感着風·景·的美。普式庚，屠格涅夫的路數也是這一道。可是果戈理却是憑着語言的調和，憑着文章的響亮，穩當，和莊嚴，來灌輸情·調。它是自然的榮光的讚歌，不是自然本身的光景。然而在這莊重的讚歌中間，往往會有冗談和笑語突然跳進來。再加之以富有咏嘆，迷愛長句子，使得他的文章給人一種暴風狂雨模樣的熱情的印象，而他的體式就成了一種雜色的混和。

單憑以上簡單的指出，也可知道果戈理的體式裏面含着不能將他完全收容在普式庚派的東西。他的體式的若干特色，叫人看出跟普式庚的傾向原則上對立的新傾向。他是站在結合這兩個傾向的環樣的立場上面的。在果戈理的藝術裏面，有這兩個傾向

的獨立的灌流。可以看作主流的雖然還是普式庚的傾向，但已暗暗開拓了新的河脈，從這主流迸發出一股支流。而這支流一到杜思退益夫斯基便成爲聲勢浩蕩的大河了。

所以，將果戈理看作開拓跟普式庚派對立的新派的人是對的，不過不好說果戈理本身就是普式庚派的銳利的對立者。

二

杜思退益夫斯基寫着，「我們都是從果戈理的外套出來的。」這句話，當然是杜思退益夫斯基自己承認和果戈理的血統關係的話。但是我們並不一定要聽這句話。就使沒有這句話，我們也可以從他的作品中，不必知道關於杜思退益夫斯基的什麼，不必知道他的作品是什麼時候寫的，可以單從他的作品判別這一種關係。知道他的作品很受果戈理的影響。他的作品把他和果戈理的這種關係表現得比他的告白還明白，還確切。我們從他的藝術的體式，藝術的內容上，都可以看出這種關係的痕跡來。

一般地說來，杜思退益夫斯基的體式上語鋒帶感情就已叫人想起了果戈理。我們可以具體地檢討這類似。在杜思退益夫斯基的作品中，全像在果戈理的作品中一樣，有那抒情和詼諧的奇妙的錯綜。顯現在愛情告白上的抒情性就是有興味的表現的一例。比方果戈理的塔拉斯•布爾巴中，安得萊對波蘭姑娘表白愛情。這表白就跟在普式庚或托爾斯泰那里見到的大不同。在普式庚或托爾斯泰的愛人們是，差不多只要握了握手，說兩三句話，對看了幾眼就夠的，但果戈理的戀人却是非常地能說善辯，在那抑制不住的抒情的自言自語裏吐露着情熱，把熱情的一切動作都集中在語言上。所以表白本身就都帶了抒情的對話的性質，在那對話裏面，除了互相呼告的語言的強力作用之外不再見有什麼。沒有臉色，沒有身段。也不再要臉色和身段跟這熱情的自言自語同時顯現，全部視線已經都被語言的音樂吸去了。

這種創作態度，也可以在杜思退益夫斯基這里見到。他的初期作品主婦裏面，阿爾妥伊諾夫對加特里那表白愛就是這樣的，再在後來的白夜裏，也可以會到這樣的手法。

固然這種地方杜思退益夫斯基的人物事實上是比果戈理的多一點動作，就是他是參着些臉色，身段，以及聲音的調子說話的，但那運用長篇大論的對話方法却是絲毫沒有不同。

這對話的抒情性和調子的激昂和語言的音樂性，在那老長的句子裏見到最上的表現。杜思退益夫斯基在他初期活動的時候也同果戈理一樣很歡喜用長句子。果戈理的譬喻是這一類句子的代表：

「他渾身發了抖，臉色突然蒼白了，好像一個學生和同學爭吵，被用界尺敲了一計，發起火來，瘋了似地從凳子跳出去追嚇跑了的同學，想把他來撕成片片的時候，跟突然走進教室來的先生撞了個滿懷一樣。」

我們在杜思退益夫斯基這里也可以發見這類譬喻的方法：

「那天空模樣蔚藍的一雙眼睛，耀着深愛，彷彿全精神都服從了它似的溫和地凝視着。正如人望着蔚藍的天空，在那甜美的觀照中消磨時間的刹那，靈魂澈底淸靜，覺得偉大的蒼穹彷彿映

在水面似地就在靈魂的面上一樣。」

再像下面那樣音樂的文章差不多一看就可以猜中是俄羅斯作家中哪一個作家的文章：

「諸位知道烏克蘭的夜嗎？唉唉，諸位不會知道烏克蘭的夜的！向天看罷：那里月亮正在當中張望，無邊的天幕遠遠地展開去，展到無窮無極，在那里輝耀着，喘息着。全地都罩在銀色的光輝裏，美妙的大氣清靜地氣喘地充滿了柔情波動着芳香的海洋。唉唉，莊嚴的夜呵！魅人的夜呵！樹林充滿着陰暗，彷彿得了靈感似的，投出了大影子。池子安安靜靜地躺着，它那水的冷和暗抑鬱地被塞在暗綠色的園堤裏。處女一樣茂盛的櫻樹羞澀澀地將那根伸到冷水那邊去，偶然有那美妙的微風——夜風跑來親它們嘴的時候，就把葉子抖動起來好像氣憤似的。一切的風景都睡着了。可是上邊還是一切都在喘息着。好像一切都在浮動，一切都在爭勝似的。於是心裏就充滿了沒有邊際的不可思議的東西，在那底裏一一生出銀色的幻像羣來。唉唉，莊嚴的夜呵！魅人的夜呵！於是一切就都突然醒過來了，——連郊野，連樹林，連池子。烏克蘭的夜鶯撒散着炫耀的啼聲，連月亮也好像坐在天心傾聽它。……像煞入了迷地，村子正在山岡上出神。成羣的小屋在月

光底下顯得越加白越加美；它那矮牆也在陰暗中間顯得越加分明。歌唱已經停歇了。四圍已經寂靜了。虔敬的人們已經安息了。只有幾處小窗子還在發亮。還有那落夜的人家正在門檻邊旁吃那落夜飯。」

凡是親近過一通俄羅斯文學的人想必不會不感到這種音樂的文章是果戈理的特色的。

只是同樣的長句子和高調子，我們還可以在杜思退益夫斯基這里見到：

「忽然時刻到了這莊嚴的瞬間，那是一定的，好像一個炎熱的日子，忽然全天烏黑，一陣雷雨倒在渴透了電閃和雨水的地上，給綠玉的枝頭掛上了雨點的眞珠，把野草打倒，優美的花朵厭在地面了之後，才方放出太陽光來，萬物就又蘇生，活潑，向着太陽這邊抬起臉來，樂它再生了的生活，還像炫耀似地將那豐富的芳香送到藍蔚的天空。

果戈理又歡喜在表現事情發展的快的地方用長句子。在塔拉斯·布爾巴中，這類的例很豐富：

「現在只有亮個營房隊長還活着，血潮流到一處就暗黑地凝到一處。血河上面，架着哥薩克人

和敵人纍纍的死屍積成的橋。塔拉斯·布爾巴看了看天空。天空已經排着了曼長一排吃死屍的貪慾的禿鷹。唉唉，不知當了誰的吃食！再那邊，麥泰里茲亞已經被挑在槍尖上。皮沙林珂第二的頭顱離開了他的身體，古盧古盧滾着，就此閉了眼。沃夫林·古斯加也被殺得血肉模糊，倒在大地上。『喂立刻』塔拉斯·布爾巴說，揮了揮手帕。」

像這樣的句子在杜思退益夫斯基初期的作品普羅哈爾金先生中也很多：

「他們正在等候的時間，瑪克·伊瓦諾微支打賭已經給普萊波羅溫科和康塔諾夫拿了半個月的薪水去。沃開亞諾夫還在弄『諾斯基』和『三張牌』鼻子已經發紅，甚至發脹。用人亞佛托契雅也差不多已經睏够，一再站起，取柴生火爐。而吉諾微·普羅珂斐耶微支不斷跑出去看舍米尖·伊瓦諾微支來了沒有，也早已弄得稀濕，還是誰也沒有來。」

憑着以上的摘錄，我想已經很可看出果戈理和杜思退益夫斯基共通的特色恢諧和抒情性的揉合。那使莊重的激動的調子和恢諧的調子連成一起的方法是別的俄羅斯作家所不大有的。讀過果戈理的人，想必還能記得伊凡·伊瓦諾微支破壞了造起來

取笑他的可惡的鵝欄的有名的夜晚說：

「呵呵，倘使我是一個畫家，我將能够把夜晚的美妙的一切表現得多少好呵！我將描出整個密爾戈維特鎮安眠的景象，我將能够描出不知幾十幾百的星兒俯看着這個鎮的景象，那彷彿看得見的寂靜被遠近的狗的吠聲擾動了的景象，再在那些狗的旁邊，跌進了戀愛的小僧風快地跑過去，以騎士的勇敢跳過了圍牆的景象，家家的白牆籠着月光越加顯得白，投影在它上面的樹林越加顯得暗，影也顯得一團黑了，壓靜了的花和草越加香噴噴了，胡鬧的夜的騎士蟋蟀已經從各個角落裏，一齊唱起朧手弓脚的歌來的景象。我還將描出一所土房低屋裏面，濃眉的姑娘在寂寞的單人的牀上翻來覆去，顫動着年青的胸口，在那里做着驃騎兵的鬍鬚和靴距的夢，月光在她的口輔上發笑的景象。我更能够描出停在那些人家白煙囪裏的蝙蝠的黑影掠過了這里那里的銀白的道路的景象……但是這樣，也不一定能够描畫那晚伊凡·伊瓦諾微支拿着鋸子走出來的神情，他的臉上顯出來的那樣複雜的感情！」

這是果戈理的體式。但不是果戈理獨有的體式。幾乎同樣的表現，我們也可以在杜思退益夫斯基的兩重人格中見到：

「呵呵，倘使我是一個詩人，——當然至少要是荷馬或普式庚那樣的詩人，是那以下是不成的，——倘使我是那樣的一個詩人，我將能够用了明快的顏色和闊大的筆觸，呵呵諸位，將這一日描寫出來的罷。是的，我將從宴筵開始我的詩。我將特別着力在擧起健康的杯來祝女王節日那個感動而又莊嚴的瞬間。我將首先向諸位，把客人們，把那與其說是沉默毋寧說是近於狄摩斯西尼斯（Demosthenes）的雄辯，扭着可敬的期待的客人們，描寫出來。此外，我還將描寫得很多。……但是我要自白，誠心地自白，我是不能將當日女王加拉拉・沃爾斯斐耶微那因着歡喜和怕羞，像春天的薔薇似地紅着臉，被抱在優美的母王手上的瞬間描寫出來的。……」

在這兩段引用文上很顯出來的修辭的咏嘆和申訴的寫法，是他們兩人體式的特殊性之一。杜思退益夫斯基在這一點上幾乎近於模仿的類似果戈理，可以提出下面兩段文章來作證：

「萊爾夫人到底爲什麼沒有帽子這樣好法的東西呢？唉，諸位那里去找比這更好的帽子呵！我是認認眞眞說的。……哦，諸位自己仔細看一看，可有比這更好的帽子，仔細看一看！」

讀這幾行的人一定會想到伊凡・伊凡諾微支和伊凡・尼几弗羅微支吵架的故

事的冒頭來：

「伊凡・伊瓦諾微支有一件出色的外套！眞是再好沒有了！多少好的毛皮呵！我可以賭咒說，不論誰那里有這樣的貨色都要看看的！請你看一看這樣出色的貨色。——特別是他伊凡・伊瓦諾微支同誰談話的時候，你從旁邊看一看。」

除了咏嘆和訴說的手法之外，還有揭過的手法。這也很可證明兩個人體式的熱情性。果戈理在他的處女作提甘卡附近農園的夜裏裏面常有下面那樣的寫法：

「我同諸位說罷，……但是說什麼好呢？」或是「是去年的事，……其實我喋喋不休地說些什麽！」

和它相同的手法，杜思退益夫斯基的弱心里也有過：

「必須預先聲明：他對於她是不中用的，是非常不中用的，有時……但這往後再說。」

這種手法容易引起滑稽的印象。還有毫不相干的事情用了鄭重其事的調子來說，也是果戈理和杜思退益夫斯基共通的。這從上面的引用文中，已經可以看出。伊凡・伊

瓦諾微支和伊凡・尼几弗羅微支吵架的故事的第一章，更是果戈理運用這種手法的最上的模範。在這裏果戈理實際已經把兩人的特徵很巧妙地抓着了。

「伊凡・伊瓦諾微支是一個體面的人物。他很喜歡西瓜。那是他的中意的物事。他一吃完飯，穿了一件衫子走出簷下來，就要吩咐用人加普加來兩個西瓜，親手把它剖開，取出瓜子，用講究的紙頭包好，才吃起來。再叫加普加拿墨水瓶來，在包瓜子的那張紙上親手用筆題上：『某年某月某日吃此』若使當時還有什麼來客在座，就再題上一句：『某某在座。』

「伊凡・尼几弗羅微支也是一個非常體面的人物。他的院子就在伊凡・伊瓦諾微支的隔壁。他們兩個是世界上從來不會見過的要好朋友。他到現在還是穿着藍袖肉桂色的外套，每逢星期日總在審判廳長家裏吃正餐的安東・普維珂裴耶微支・波頗波茲總是說——伊凡・伊瓦諾微支和伊凡・尼几弗羅微支是給魔鬼綑在一淘的傢火，一個人去的地方，餘外的一個人一定跟了去。……」

同樣的手法，杜思退益夫斯基曾經用來寫叔父的夢：

「瑪利亞・亞歷山大羅微那・摩斯加來瓦當然是莫爾塔索夫的第一流貴婦。這是沒有什麼

可疑的。她老是裝着我不需要什麼人，而人可都少不了我的神氣。……她非常喜歡聽閒話，如果儘夜打聽不到一點什麼新聞，簡直當晚就睡不着覺，可是她却裝得叫人看去不覺得她是全世界的至少是莫爾塔索夫的頭一名的閒話家。……比方她知道了關於莫爾塔索夫的居人某某有什麼重大的怪事件——如果她趁適當的機會說穿它，她用便手的方法來作證，那是里斯本的地震都要在莫爾塔索夫出現了。可是她對於這一類的祕密却是嘴緊得很除出緊要關頭，——這就是說除出對於極知己的朋友，從不說穿。……」

末了還可以指出幾處幾乎可以說是果戈理和杜思退益夫斯基完全相同的地方。

兩重人格裏有一段主人公果里亞托金在鐘前自己責備自己的話像下面那樣，幾乎可說直抄死魂靈的乞乞科夫的話：

「唔，你是沒道理的廢物！——果里亞托金抓了抓自己的頭皮說，——你是沒道理的蠢東西。果里亞托加，你是沒道理的糊塗蛋！」

再如叔父的夢裏侯爵在飯桌上的話，也差不多是傳述巡按的弗萊斯塔科夫的話——他在市長家裏吃飯，說自己是普式庚的知友的話。——不過侯爵把個普式庚換了

個貝多芬罷了：

「諸位想必不是貝多芬的知己罷？」；喔我同他極親密。那位先生老是吸煙呢，眞是滑稽的角色。」

看了以上似乎太多的引證，我們大概已經不能不承認形式方面果戈理和杜思退益夫斯基的類似了罷。但這止是關乎部分的手法，並非關乎作品整個的結構。關於作品的結構，果戈理依然是普式庚派的承繼者，而杜思退益夫斯基却是和這派完全斷絕了關係，開了一條新的獨自的路。他所取於果戈理的，都是果戈理特有的。在這範圍內，他們兩人有着承繼的關係，已經有看過的許多手法的類似可以證明了。但是手法雖然借用得不少，杜思退益夫斯基却並沒有從果戈理受過什麼他還抓住不放普式庚派的東西。果戈理曾在普式庚派的基礎上面建築了新的上層。杜思退益夫斯基是曾在這上層，再加了新基礎，建起完全新式的建築來的。

這我們大概還須從內容方面去追求果戈理和杜思退益夫斯基的承繼關係。

三

「豈有此理！世上可以說是好東西的好東西，都滾到侍從或者將軍的手裏去了。我爲自己找到了一點點幸氣，心想弄到手，又給侍從將軍搶去了。豈有此理！我要自己來當將軍。我不是爲要什麼權力——我不要。我要看看那些傢伙說些什麼，做些什麼宮廷裏的把戲胡鬧。我還要弄得他們狗血噴頭。我要這樣，我要做將軍。」

果戈理的波頗利西金（狂人日記的主人公）發着這樣的夢想。這夢想終至鬧得他發杜：

「我總想追究爲什麼要有這差別。我爲什麼是九品官，又何以是九品官？或者我正不是九品官也說不定的罷？」

於是波頗利西金的疲乏的病態的腦髓裏，就浮現了一個「我是西班牙王爺」的奇想。這波頗利西金的夢想，可以當作杜思退益夫斯基全部作品的題辭。杜思退益夫斯基的主人公們，也都是和波頗利西金同本質的精神病者。只在杜思退益夫斯基的藝術裏，波頗利西金的精神已經被追求到窮深極奧的地步，把所有的微妙和曲折都在所有

的形式下表現出來了。

波頗利西金精神的本質是什麼？就是對於差別待遇和特權的輕蔑和反抗。在那里可以感到傷了人類價值的不平，和已經到了誇大妄想狂的病態的自愛心。在那里有着想要嘲弄人的「被作踐的人們」的病態的憤怒。這波頗利西金的精神，儘可以從窮人瑪加爾・台烏斯金起，到伊凡・卡拉瑪卓夫止的杜思退益夫斯基的主人公們的口氣裏覺察出來。台烏斯金往往悲苦地詰問：「爲什麼會有這麼一回事，良善的人零落，幸福卻向別人跟前跑去，」這地窖子的主人公，一面讓路給將軍或近衞騎兵和驃騎兵的將官，帶着人間最骯髒的樣子，像深海的魚兒一樣地彷徨，一面卻也抱着苦悶和憤慨的感情自問：「爲什麼定要你讓路？爲什麼你讓得，他們讓不得？」小說賭博者的主人公暗暗想着候爵揑鼻子的快樂。魔鬼的契里羅夫和伊凡・卡拉瑪卓夫夢想着「人神。」這些人們的心理傾向上都有跟波頗利西金相通的東西，——被作踐人們的病態的名譽心和難以制止的自愛和可憐的反抗——將這些主人公們結合作一羣。自然杜思退益夫

斯基對於這類心理的觀察的深刻，是果戈理所不曾夢想到的。波頗利亞金在果戈理還不過是一個輕可的嘗試，在杜思退益夫斯基却已成了深刻得多的許多畫像的畫廊。不過雖然這樣還是可以在果戈理中發見了杜思退益夫斯基有他的才能和血統的「內容」正如他在同一的果戈理中發見了他們固有的手法一樣。

這內容方面的影響，若將狂人日記和兩重人格來比較，就可以更明瞭。果里亞托金和波頗利西金不止性格相似，就是境遇也相似的；兩人都是九品官，又都戀愛着長官的女兒而且兩人都是爲了戀愛的緣故卑屈的心理特別發達，終究成爲追跡狂和誇大妄想狂的。所以兩重人格不妨說是果戈理提出了的主題的新的改作。

還有，在杜思退益夫斯基作品裏面除出屬於波頗利西金一系的人物之外，屬於還有一系——外套的主人公阿加克・阿加克維奇・巴什瑪金一系——的人物也是相當地多。阿加克・阿加克維奇・巴什瑪金是所有的自愛心都已經被壓扁了的人物。他受生活磨折，至於低微到以他的境遇爲全然當然的。他滿足着乾燥無味的抄寫和對於

叫化討飯的報酬。他甚至不會想還有更好的生活。他的一生可以還元作極會忍耐的勞動和怯弱。他成了無知，而且幾乎成了無話。對於不論什麼事不論什麼人都害怕，受了同事非常的侮辱，也除爲了防身，咕嚕了一句「不要惹我。你爲什麼弄送我？」的可憐話之外不知做什麼。因爲這樣小心，所以碰到「闊老」一頓哼嚇，他就倒在牀上不起來了。

無限的忍耐和順從，變成了屈辱和怯弱的低微——是果戈理描寫出來的人物的心理。這心理，在杜思退益夫斯基，也曾複現在許多的人物上。在那里，有自從普羅哈爾金到阿里約西亞·卡拉瑪卓夫，就是從無話的傻獃的屈從的主人公到是卑屈的意識的鼓手的主人公的一串。不論巴什瑪金和莫伊休金公爵之間隔着怎樣闊大的深淵，他們本質上還是互相類似。對於加西亞的歐打，回了句你打去，哭起來的莫伊休金，宛然就是咕嚕了一句「爲什麼弄送我」的巴什瑪金。既然連莫伊休金這樣杜思退益夫斯基圓熟期的人物也還是類似巴什瑪金，那要被人說他初期的作品全從外套出來，也是當然的罷。最好的例子，就是普羅哈爾金先生。

羅薩諾夫曾經說，在「大審問官傳說」裏面，杜思退益夫斯基是果戈理的敵對者，不是果戈理的承繼者。據他說：果戈理是「滅精神」的，杜思退益夫斯基却是「給精神」的。但是我却不能在普羅哈爾金先生看出在外套以上的精神。

在外套和狂人日記裏，我們可以見到杜思退益夫斯基他那長久的一生間連續創造的人物的素描。果里亞托金就是從波顏利西金，普羅哈爾金就是從巴什瑪金產生的。但在果戈理還不過是那內容的偶然的，第二義的因子，在杜思退益夫斯基却已跟那藝術的所有內容成了有關的融合。所以關於內容方面，也可以說關於形式方面的同樣的話：在果戈理，外套和狂人日記還不過是上層建築，且那建築也是普式庚派所開墾的母題；而杜思退益夫斯基却是在這果戈理的上層建築上造了新的基礎的人。在內容方面也同在技巧方面一樣，杜思退益夫斯基是從果戈理學了新的人物，來將它補足，使它發展，造了許多新的形象，跟普式庚派完全斷絕了關係的。他曾經開發了新內容，也曾經開發了新體式。

自然主義文學底理論的體系

序論　我所以起草本論的理由

平林初之輔　作

自然主義底文學是二十餘年前，與那做着背景的理論一同紹介入我文壇，而且在當時的我文壇裏促成了不妨稱爲劃時期的大轉換的。然而今日，自然主義底文學——及那爲背景的理論，已被看作過時的東西，不論在那爲發生地的歐羅巴，在日本，都不給以歷史的興趣以外的興趣了。誰都以爲，自然主義底文學已經是與現在無涉的過去的文學，「自然主義的」這詞已經成爲舊文學底形容詞。在這樣的條件之下，而我還於自然主義底理論有所論述，這就像單被歷史的興趣所驅或甚至於單爲好古癖所驅似的。

自然，我並不信，單由歷史的興趣而論自然主義文學的便是無價值，我確信那也很緊要，連我自己也頗想從事的。但我所以草這稿，却於單純的歷史的興趣之外還有別的理由。其理由如次：

1. 自然主義文學，無論在爲發生地的歐羅巴尤其法蘭西，在被紹介輸入（雖然不能說是全然正確的）而一時風靡了全國文學界的我國，現在都已認爲是過去的文學了。但是做那文學底特色的，現實的或寫實的這性質，却似乎不論後起的反自然主義的有幾多的文學的流派，主張，都仍堅决地要求着它爲現在及今後文學底根本的性質。這就足以證明，自然主義文學和那理論，就使含有幾多的夾雜物，至少其中還是含有至今還有生命的或物，而我也就確信取來論述是於今日及今後的文學會有何等的關涉的。

2. 其次，自然主義文學和那做背景的理論會否全然正確地爲那後繼者，紹介到外國者，批評者所理解，我以爲是非常地可疑。尤其是那理論，既爲當時一般文化底發達底條件所制約，而理論底主張者又不免有多少輕率的斷定，自然有很不完全之處。然而許

多批評家，卻好像有簡直判定它是謬誤，或者故意將那不完全的處所放大，而至胡塗輕斷以爲自然主義是與現代或將來底文學終之毫無寄與之感。

3. 第三，這是本質的理論，自然主義文學底理論，據我看來，雖然事實上非常地不完全，有些部份，從今日進步的理論看來，簡直是胡說，但我總確信它是新的文學理論底起腳點，是使文學理論脫掉玄學的獨斷論，主觀的囈語，而爲客觀的，科學的理論的最初的嘗試。自然主義文學底主唱者們，是與使近世天文學從占星術獨立的人們，使近世化學從鍊金術獨立的人們，以及使人知道社會科學可以和自然科學對立或並立的人們，可以在思想史上享有同等的榮譽的。所以不認識自然主義文學所有的這意義，便不但抹煞先覺者正當的功績，或者竟有建設今後新的文學理論的基礎已具，而我們因爲不曾留心它，仍然空費着非常艱辛的勞力，或者徒然努力建設文學理論於這基礎之外卽全然主觀的結果。

我現在所以想要從新檢查自然主義文學底理論的體系，是由於以上這三個理由。

我想憑着這檢查，以探求正確的理論在自然主義以後出現的種種反動的文學論，或無理論之中所當循由的道路。這必然地，將使這論稿的大部分盡爲煩厭的徵引所充塞。

我們先從見於自然主義文學底最代表的理論家泰納(Hippolyte Adolphe Taine) 底各種著作裏的體系開始。

第一章　見於英文學史序論的泰納底體系

一　自然主義理論對於舊理論的特異點

英文學史 (Histoire de la Littérature Anglaise) 是泰納底述作中，最常又最早被我國所紹介的書。但現今感有興趣的，不過是那序論 (Introduction) 底一部分。約長有四十頁的這序論，是他非常明顯地說明自己研究文學史底態度，而即以之應用於本文的。我現在的目的，既然專以自然主義文學底理論爲研究底對象，就只要緒論便夠了。

他先指出近世研究歷史方法的革命是由於導入文藝作品於那研究之中而起。就

是劈頭先說歷史是靠着文學底研究而面目一新了文學研究爲什麼能夠使歷史發生這樣的變化呢?那不消說，是由於知道了文學是人類社會生活底表現或描寫，所以轉過來，研究文學也就可以明瞭各時代的人類底社會生活，因而也就可以知道那文明底狀況的這事實。用他自己底話來說，便是：

「發見文學作品不僅是易感的頭腦所生的空想的遊戲，也不是孤獨的任性，乃是周圍習俗底描寫，精神狀態底徵象。而從這一事便斷定，靠着文學的記念物可以明瞭幾世紀以前的人們是怎樣地感又是怎樣地想。人們已經嘗試過，而且成功了。」

泰納以爲過去的文學作品是與貝殼一樣的東西，貝殼之中曾經有活的貝在生活，文學作品底背後也曾經有創造它的人類在生活。要知道貝須研究殼殼，要明瞭人類底生活也須研究文學底作品。這經由文學作品而知道各時代生活着的人類底思想，感情，簡括說來便是生活的事，就是近代歷史革命底第一步。這第一步，在十八世紀底終了，已由 Lessing, Walter Scott 等，及法國稍後由 Chateaubriand, Augustin Thierry,

Michelet 等開始走了。這樣，在近代詩底背後，便被見到了布爾喬亞的生活，在十七世紀底詩底背後便被見到了宮臣等類底生活，在希臘劇底背後便被見到了奴隸制度下的希臘自由民底生活。

歷史革命底第二步，泰納以爲，是在經由看得見的人以達到明白看不見的人。因爲看得見的人都不外是看不見的人就是靈魂底表現，所以倒過來，研究看得見的人便可以明白看不見的人。即從各時代底人們底外部生活底記錄，便可以明白那內部生活的思想感情趣味等。與細察房內底裝飾，陳設等等，可以明白住在其中的人底趣味教養一樣。這種方法，纔是一種近代批評的方法；這方法底最偉大的始祖是聖柏甫（Sainte-Beuve）。當時底一切文學；哲學，宗教等底批評，都因這方法而全然改了面目。而自然主義文學底批評，據泰納說，也正當從這里出發。所以泰納自己說，「從這一點說，我們都是他（聖柏甫）底學生。」

到此爲止的事業，先人都已做過了。就這意義講，遠如 Lessing, Scott, Michelet,

Chateaubriand 們，近而最直接的如聖柏甫，都不妨視爲自然主義文學的先驅者。但泰納並不是單單祖述這些人們底業績的，他自己也在說，是要以它爲出發點而更走新的一步的。這歷史革命底第三步，纔是自然主義文學理論底獨自性。這第三步是什麼呢？

因文學作品，而知過去時代人們底外部的生活，因知外部的生活而明白這些人們底內部的生活，如前所述，原是聖柏甫所已完成了的方法；然而單是這樣的內部生活底記錄或觀察，據泰納說，還是不能稱爲完全的認識的。聖柏甫不過做成了手錄(Chaiers de remarques)。並不是科學。要它成爲完全的認識，成爲科學，便不止蒐集事實，還當闡明這些事實之間底原因結果底關係。自然主義者所進行的歷史革命底第三步，就在使歷史從事實底蒐集記錄升到了科學。

我們在這里必然地要問精神生活可有因果關係呢？或可以知得那因果關係呢？但關於這一點泰納底斷定是極堅決的。他說：

「不問是物理的事實抑精神的事實，都有其原因；野心，勇氣，誠實底有原因，正如消化，筋肉底運

動，動物熱等底有原因。惡德和善德是與礬和糖一樣的產物（Produit），一切複雜的所與（donnée）都由它所依存着的單純的所與底結合而生。」

人類底精神活動也和自然現象一樣受着因果原理支配的泰納這說，我以爲是完全對的。倘若不然，精神現象底科學便是不可能。但是許多的批評家，都以爲自然主義文學理論底缺點，連泰納底理論也在內，就在將科學的方法搬到文學底理論上來。這是錯在太科學的了。——這抗議是對着自然主義文學理論不斷地反復着，現今也還是賡續着的。

但是據我想，一切理論是無法依據科學的方法以外的方法得到的。以太科學的緣故說是自然主義文學理論底缺點，不過是慣於將文學藝術單單作爲 art 觀察，單以那技術底巧拙，成績底好歹，手法底上下爲問題的，舊時無理論的裁斷批評的人們底偏見。照象是一種技術。成績底好歹由攝影技師底手法上下而定。但是照象底原理仍然與它獨立地存在着，而這原理是到底不能不依科學究明的。不許有技術和科學底折衷。關於

文學也如此。文學是一種技術（art），而也可以成爲理論的研究底對象，而在後一境界，我們所可取的方法也只有科學的方法。所以對於泰納底文學理論，而爲的折衷主義的，無理論主義的批評，都是全然沒有意義的。

如其泰納底文學理論有錯誤（而這如後所述當然是有的），應該不是錯在研究方法太科學，倒是錯在研究方法之中混有非科學的獨斷的部分。

二　精神現象底決定論

蘭孫（Gustave Lanson）曾經述說泰納怎樣把握精神現象底決定論。他說：

「泰納將一切心理的事實連結於生理的事實。就是我們一切的觀念和感覺都是由腦中樞底分子運動制約着的。他將觀念歸於表象，將表象歸於感覺。這個緻密的觀察，正確的分析，大概是以如次的意想移入於文學：文學就是人類之中所有的不過感覺和本能，餘外都是虛妄的，空漠的，不値學者注意的。」

這蘭孫底觀察，不但太大概，也與許多的批評家一樣，不無幾分將泰納底決定論漫畫化着來說的樣子。我們還得進而聽聽泰納自己說的話。

無論什麼現象，要理解它底因果關係都不能不將那現象儘力歸原到簡單的要素所以，自然科學是極贊成這單純化的。

泰納因說我們要把握歷史的變異底全體，我們首先第一必須考察人類精神一般 (âme humaine en général) 並其二三基本的能作。據泰納說，這正和要研究種種鑛物底形狀，先須考察規則的固體一般 (solide régulier en général) 及其面角等等一樣的。於是他以爲，也正和鑛物結晶底形狀雖然一看似乎千差萬別，其實可以歸原到極少數的基本模式一樣，一看似乎很複雜的人類底文明，也是可以歸原到極簡單的型式的。那麼，由此所得的文明底模式，人類精神一般底基本的能作是什麼呢？

我們人類首先被給與的，據泰納說，是對象底表象 (lesimages ou représentations des objects) 即感覺的事物 (unechose sensible)。這是一切人類底精神活動底材料，

而它發展於思辨的和實踐的兩方面，前者就成爲一般的概念（Conception générale），後者就成爲行動的決心（résolution active）。因這表象和那向兩方面的發展過程底微細的變化，就有人類全體底種種的變異，因而就在人類所造的文化——宗教，哲學，科學，藝術等——上也有種種的變異。

關於這一點上的泰納底見解，我們可以看出是有若干模胡的部分。感覺或表象怎樣向思辨的及實踐的兩方面發展？其生理的或精神的機構是怎樣的？泰納並不給我們說明。而許多的先驗論者，都於這兩者之外還承認有一種審美的精神機能的，泰納何以將它除去了，也並不告訴我們一點理由。然而總之，他把人類精神底活動歸原於感覺的事物或表象，想由這單純要素底變化來說明複雜的人類文明底變化的這方法，是可以說是完全科學的。關於這問題的精細的回答，因爲心理學或心理現象既然是依存於腦髓底生理作用，他日生理學必會給我們的罷。所以我們這里止於指出泰納底思索過程上含有幾分的獨斷，並不深深地埋怨他。因爲這與其說是泰納理論底缺陷，毋寧說是被

當時科學的情狀制約着的。

三　種族，環境，時代說

那麼使人類精神底基本模式發生變異的是什麼呢？據泰納說，就是種族（raee）環境（Milieu）時代（Moment）這三者。這是泰納說中最有名的部分，因此也就是最被通俗化甚至最被誤解曲解的部分，所以我們不能不依泰納自己底說話，力求正確地把握着泰納所要說的意思。

第一泰納所謂種族，一般都就解釋爲人種底意思，但是精密地說起來，我以爲還是說是遺傳適當些。泰納自己這樣說：

「被稱爲種族的是人類生時帶來的，生就的遺傳的性向，它通常是與體質或身體構造底顯著的各異連結着。」

但是這生就的遺傳的性向是隨民族（peuple）而異的。在這意義上，纔不妨將泰

納所謂「種族」解作人種底意思。但就原來的定義說，原是不能不作更一般的普遍的可以稱爲「遺傳」的意思解的。不過因這遺傳就有大略的性向相通的人種之別，他就用着人種這一語罷了。於是，正如狗中有門狗，獵狗，看守狗等種類各自遺傳地傳給子孫一樣，人類也因人種之別，各有其特色。例如，泰納說，阿利安民族雖然三千年間分散在種種的地域裏經歷過種種文明底階段，然而在它底言語，宗教，哲學，文學上，依然還有着共通的特色。無論包含在這民族的諸民族個人間有怎樣非常的殊異（這被別的兩個源頭所規定，）依然不曾失了它底近親性（parenté），

於是泰納以爲，無論什麼時代一個民族底特性都可看作那一民族底前代底一切行爲和一切感覺底要約（resumé）。

遺傳有影響及於個人及民族，並其文化底特色，完全是眞理。但由遺傳傳給子孫的，不外廣義上的——即着眼從阿米巴到文明人底系統進化而說的——獲得形質之說，既爲近代進化學所提倡，遺傳底機制，構成泰納所謂種族的是什麼，現在怕有更行細加

分析的必要罷。泰納關於這一點的主張是太概念的斷定的了。

泰納舉出作為引起歷史的變異的第二源頭的「環境」，却是最該重看的。泰納說：

「我們既已這樣確定一個種族底內部底構成（即指人種——著者）我們就須考察那種族所居的環境。因為人不是單獨生在世界上，是被包容於自然被環繞於別人的。」

這樣，所謂阿利安種族這一共通的種族，因了環境底不同，便有了日耳曼民族和拉丁民族底差別。但是泰納在此所謂環境究竟應該怎樣解，却有闡明的必要。他說「這兩族底差別，大部分（en grande partie）由於這些民族所定居的國土底差別而生。」依這話很明白，他是將這環境指大部分自然的環境的。自然他也有時承認政治的事情，社會的條件等大有作用。但是這些，他以為，對於自然的環境，不過演着副次的劇目。而且政治的事情，社會的條件也不過只在非常曖昧的用語法之下並列着，絲毫不曾科學地闡明其相互的關係。為此他所舉的無數例證，就只得了足以顯示他底博學，而因全不給與因果的規定，得了公然容着十分獨斷的結果。我們所最需要的，正如泰納自己也說的，不

單是記錄事實，是闡明因果關係。這不是指摘假想的原因和假想的結果，這不可不闡明從原因到結果的行程。但泰納底理論是分明缺着這個的。

最後我們不能不轉到泰納揭舉作爲第三使歷史變異的源泉的「時代」底考察。所謂「時代」他指什麼，可由下所徵引而知道：

「既有由內部的力和由外部的力，就有這兩種力所會合造成的業蹟。而這業蹟自身，便貯有力足以產生次後業蹟。除出力和所與的環境之外，那力還有獲得的速度。國民性和那周圍底事業，並不是作用在白紙上，是作用在已經刻印的紙上的。這紙隨所取的時代不同，那刻印就不同。而這個是足以使全體結果都不同的。」

所以，泰納以爲，試將 Corneill 時代底法國悲劇和 Voltaire 時代底法國悲劇來比較，一般的概念上是沒有什麼不同的。這兩時代底悲劇所表現的或描寫的人物底型式是一樣的。詩底形式，戲劇底構成，也都彼此相同。所不同的（或不同的部分之一）只是 Corneille 時代底悲劇作家是先驅者，Voltaire 時代底悲劇作家是後繼者；前者是不持

悲劇手本，直接親看事情的，後者是經由手本，藉爲中介，去看事情的。因此前者有素樸性，給與讀者強的印象，後者失了這些特徵，卻加上技巧上的洗練了。一句話說來，相同的東西也隨着時代底不同而不同。這種歷史的關係，正像力學的關係，一個時代產生怎樣的作品是像力學上由力底大小和方向被合成了運動量一樣地被決定。

不過，泰納以爲，精神上的問題和物理上的問題也有不同點，就是前者並不如後者那樣力底方向和大小可以正確地評價。他以爲欲望（besoin）和能作（faculté）等等，雖也像壓力和重量等等一樣，是有大小之差的量，但是那量是不能像壓力和重量一樣測定的。

由以上的說明，可以明白泰納大體是以所謂環境指示空間的條件，所謂時代指示時間的條件，在空間和時間之中有永久不變的力流着，它是由這二個條件而呈種種的變異的。但是爲什麼他將政治的條件社會的環境單看作空間上不同的環境？爲什麼不明白把握着這些條件自身也爲時間的及空間的地所規定？那，我們不能不說是由於他

只機械的，平面的，羅列的，探求歷史上變異的原因這一種方法上底缺陷。因此，他不能系統的說明歷史的變異底性質單單排列了種族，環境，時代這些獨斷的概念，便自以爲已經說明了。而且像他這樣的一個決定論者，唯物論者，一面承認着物理的現象和精神的現象是同性質的(卽兩面都是有分量的)東西，而一面也還不得不到達前者可測定而後者不可以測定的獨斷，也決不能不說是由於他底方法帶機械性這一點。我們容易地而且必然地要反問：精神現象底不能測定是否由於精神現象底本質。若果如泰納所說，是量的，就不會有不能測定 (n'est pasmésurable) 的事。無論那測定的手段怎樣困難，也總是可以測定的。又若是不能測定的，那就不是量的了。不會有不能測定的量的。泰納在這里底忽視着理論底嚴密性，墮於折衷主義，是我們所甚以爲遺憾的。

四 泰納體系底缺陷及其獨創性

泰納接着說明這些原因怎樣演成結果。但是他仍如許多困難的處所一樣，只用着

譬喻，來掩避那本質的說明。他將人類精神文明底種種分化所生的樣子比之於水從共通的分水嶺流下分成種種地理的區城。他以爲，在文明底核心上有「共通的要素」「世界觀」顯現而爲宗教，爲哲學，爲藝術，爲國家，爲產業。而這共通的要素和特殊的要素相結合便在這些上面呈現了種種的變異。例如同是宗教這一個共通的要素，在秀於抽象力的人民的場合和在富於信仰心的人民的場合，便有種種特殊的要素相結合而顯爲不同的宗教。

泰納底這種說明，要我們受納作爲說明，是困難的。第一他將宗教，藝術，哲學，國家，家族，產業等比之於一個國土底地理的區分，這已經最露骨地顯示着他底平面的，機械的羅列主義。人類文明底這些分化，像這樣平面的羅列是不能理解的。這些不能不以別的系統的方法，相關的而且生成的理解它。其次他底關於共通的要素和特殊的要素底說明，只是論理底濫用，連他以前所說的種族，環境，時代這三個源泉與它有着怎樣的關係也不甚了然。據他底說明，所謂特殊的要素似乎是由種族，環境，時代而決定的。但是這時

被決定特性的主體就是共通的要素。這就成了已被坿特性的共通的要素（卽特殊的要素）更與未被坿上特性的共通的共通的要素（好像還賸着這樣的東西）相結合，而成文明底分化底變異了。

他將人類文明底諸分化——宗教，藝術，哲學，國家，產業等——非歷史的（而且爲像他這樣的實驗主義所不得有的）先驗的地理解着。並不理解這些分化是由經驗的條件而決定。所以像下文所徵引，他底關於國家和家族的理解，就無遺憾地發揮着他底俗學主義。他說：

「所謂國家不就是所以使一羣人在元首底權威之下集合着的服從感嗎？所謂家族不就是所以使妻和子在父和夫底指揮之下行動着的服從感嗎？」

像這樣的國家觀，家族觀，泰納自以爲，已經把握了國家和家族底共通點。於是，泰納以爲，凡服從感不過是恐怖的，便使國家成爲像在東方的諸國的專制國家，凡服從感基於訓練，社交，名譽底本能的，便成爲像法國一樣的國家。而凡現於這國家的特徵，都依泰

納所謂「相互依存底法則」(loi des dépendances mutuelles) 波及於文明底一切分化。

然而泰納好像故意不說起的經濟的條件決定這些制度底特色這件事，近代對於國家和家族之發生的歷史的研究已經加以科學的證明，而且在這樣的見地上樹立了統一的史觀了。

但是泰納底方法所有的以上的缺陷，並不減少了他底業績底價值。他對於孟德斯鳩嘗試歷史底新方法曾經說：「Montesquien l'a entrepris, de son temps l'histoire etait trop nouvelle pour qu'il put réussir」(「孟德斯鳩雖曾企圖，但是當時歷史底研究日子還淺，所以不曾成功。」)這話是可以移來說泰納的。在泰納當時，文化現象底科學的研究也還很幼雅，以致他也不得不陷於種種的獨斷。但是，雖然如此，他在這序文底最後一節底冒頭所說的文句，實觸着文化底歷史底近代研究方法底核心。單單呈示這樣的問題——或將問題作這樣的轉換，也是他底不可沒却的功績。他說：

「如今所課的命題是這樣的：給與一個文學，哲學，社會，藝術，某一種類的藝術，什麽是使它產生的精神狀態？而且什麽是最適宜於產生這精神狀態的種族，時代，及環境底條件？」

文學史底研究方法，因爲呈了這樣的問題，正可以說是由泰納而面目一新了。而他底對於這企圖的成功，就以他底偉大的天分和努力，也還被當時學問發達底狀態及其他的環境所決定，我們也正不能不認爲正襯托着這事實的。

第二章　見於藝術學中的泰納底體系

一　決定藝術品的諸關係（所謂實驗美學論）

泰納底藝術理論及文學理論是在藝術學（Philosoyhie de l'srt）二卷中最具體地論述着。知道在這一書中所顯現的泰納底體系，我們大約便已在最完成的形樣上窺見了自然主義文學底理論的體系。

英文學導言中所見的急進的決定論的實證主義的方法，在這一書中也頗忠實地

持守着。本書一開頭，他就力說藝術品不是純衎作者意興的產物，而是在一定條件之下必然的產物。

實證主義者不能不竭力排斥超經驗的概念，不見不聞的不可捉摸的超感覺的觀念。所以泰納底藝術學底對象，便也不是抽象的「美」或「藝術」底概念。這些概念都只是藝術學術到達點，而不是它底出發點。設定了這樣先驗的概念作爲對象而研究而論議的藝術學或美學，他以爲是純粹的玄學。就是要打倒這玄學，乃是實證主義者全力所集注的事體。

那麼，泰納以爲什麼是藝術學底對象呢？他既排斥了抽象的概念，賸下的不能不是具體的，感覺的，經驗的東西。那就是各件藝術品。所以泰納以爲出發點，以爲開初的對象的，是就各件藝術品。

但各件藝術品只是出發點，不能不用一種什麼方法來概括它。他以爲將已被概括，已被抽象的東西，先驗地作爲學底對象，固然當排斥，但無所謂概括（ξénéralization），

學也不成立。所以在推理底過程上，並不能省去了概括。實驗主義者如因想十分地忠實於經驗，而想從學底研究上除去了一切的概括，或夢想以爲可以除去了一切的概括，那就反而是實證主義底破綻。在這一點上，泰納底方法是不錯的。

泰納對個個藝術品加以三段的概括，就是他所謂個個藝術品是屬於三重的總括體(ensemble)。

第一總括體是個個藝術品底作者。同一作者所製作的諸作品，成着一個統一的全體。這幾乎是自明的事。無論哪個作品上，都有個性雕刻着，應着這個性的發達，而作品也發達。所以歌德之作和席勒爾之作雖然是同時代底同國詩人底作品，兩人底作品之間依然有着劃然的差別。有精緻的鑒識眼的批評家，只要見了作品便能鑑定那是誰底什麼時期底作品。於此我們可以斷定一個藝術品最受直接地決定的是那作者底個性。因此同一作者底作品總有共通的特色，它們相集形成爲一個統一的，調和的全體。這就是泰納所謂第一總括體。個個的藝術品，應當統一在這第一的總括體卽作家底個性上而

加以研究。

但是藝術品底作者也不是孤立着生存的，實被包含着在一個較大的總括體裏。這第二總括體是藝術家所屬的「流派或羣」(Ecole ou famille)。譬如莎士比亞，泰納以爲，初看似乎是很奇特的天外飛來的天才，但細查他底周圍，當時他底周圍原有韋白斯特(Webster)福特(Ford)馬辛格(Massinger)馬洛(Marlow)彭約翰士(Ben Jonson)傅列却(Fletcher)波蒙(Beaumont)等優秀的作家，用和莎士比亞一樣的文體，一樣的精神寫着的。這些人底戲曲，都和莎士比亞底戲曲，於人物底性格底兇猛也相同，於戲曲底殺伐的結末也相同，於情熱底劇烈，文體底混亂激越也相通。就是這里顯然有着一個總括體——就是戲劇作家底羣流派。再就美術家底例而考察，則魯本茲(Rubens)似乎是一個也不見有先驅者也不見有後繼者的孤立的天才畫家，但訪比利時，到于普魯塞爾，布魯日，盎凡爾斯等都市底教會去一看就立刻可以知道曾經有過許多畫家，畫他同樣的畫。如 Crayer, Van Noort, Gerand Zeghers, Rombouts, Abrahm

Jansens, Van Roose, Van Thulden, Jean Van Oast, Jordaens, Van Dyck 等都是。借泰納底話來講，這些畫家都和魯本玆一樣，畫着健康而滿有生氣的肉體，畫着豐盛跳動的生命底波動，畫着潤澤有光的膚色，畫着現實的而往往是獸的模式。簡括地說，這些人在今日雖然被魯本玆這一天才所蓋被人忽略了，這些人其實也曾相集，形成爲一羣一流派。魯本玆不過其中最傑出的人中底一人能了。所以要曉得魯本玆底作品，固然不該不曉得魯本玆底人，而要曉得魯本玆底人，也就不該不曉得環繞着他的一羣人，他所屬的流派，即泰納所謂第二總括體。

但是這一羣藝術家，屬於同一流派的人們，也不是孤立着存在的。這羣藝術家還被包括在一個更大的總括體。這叫作第三總括體的，就是環繞着這些藝術家，而且和他們同趣味的一般大衆。因爲習俗和精神底狀態 (État des moeurs et de l'esprit) 是大衆和藝術家相同的。我們在歷史底各時代中，雖然只聽見優秀的藝術家底聲音，而仔細一聽，實可在那被選的人們底聲音之下，聽出和這些人齊聲合唱着的有幾千雖不淸楚

却頗強重的聲音。這就是民衆底聲音。是爲藝術家底聲音所蓋却包含藝術家於其中的大衆底聲音。泰納曾舉了種種的例來說明這一點，但這一點在今日是不說明也很明白的眞理了。一個藝術家無論如何地偉大，如何地有天才，都不能不被看作那一國度那一時代底一般大衆底「習俗和精神底狀態」底一個代表者，——其實愈其地偉大愈其地有天才愈不能不被看作那一國度那國時代底一般大衆底「習俗和精神底狀態」底一個代表者，在今日已被認爲藝術研究底初步的常識。天才不是超越着大衆，是表象着大衆的。這事，就在一見好象相反的時際，就是天才不容於一般大衆一生和時代鬥爭而終於不過的時際，也和不然的時際一樣是眞實。

以上就是泰納所謂決定藝術品的三個總括體。泰納行了以上的考察之後，到達着如下的根本原則：

「於是，我們可以設定這樣的原則就是爲了理解一個藝術品，一個藝術家，一羣藝術家，不能不精確知悉這些所屬的時代底精神和習俗底狀態。在那裏可以尋出最終的說明。在那里存在有

決定餘外東西的開初的原因。這眞理是由經驗證實着。實際，倘若遍歷了藝術史底主要諸時期，便可以發見種種藝術都是和它所緊密結連着的，一定的精神和習俗狀態一起地出現而又消滅。」

譬如，據泰納說，法蘭西底古典悲劇便是「勃興於路易十四治下，建立了整肅高貴的王政，崇重禮儀，開始宮廷生活，有了典雅的風采，優雅的貴族的主從關係的那個時候，而消滅於貴族的社交生活及沙龍生活因革命而消歇的那個時候。」

泰納也如一切的實證主義者一樣，並不深入於藝術和時代精神底關係底說明，止於記述兩者之間所見的平行的事實。然而他却驅使了淵博的知識，穿插着豐富的，巧妙的，有時簡直有點無理的譬喻，幫襯着自說。爲了顯示以上的平行關係，他將藝術作品和植物比較，想以同一的方法規律藝術和博物學。以爲從北極地方漸次南下以達赤道，其間有着許多的地帶（Zone）。地帶不同，所生長的植物底種類也便不同。這許多地帶是所生長的植物底存在條件（Condition d'ecistence）。藝術也同植物一樣，也同植物隨

température physique(物理的溫度)不同而種類不同一樣，是隨 température Morale (精神的溫度)不同而種類不同的。

因而倘若能夠完全知識那使種種不同的藝術產生，興盛，衰敗的精神狀態(états de l'esprit)，確定了關於各個時代，各個國度，各種藝術的理法，我們便可以達到關於美術及藝術一般的完全的說明，即藝術學或美學(ésthetique)。

泰納於是簡明地說他底美學和舊的玄學的美學不同之處。那說明，我以爲是最能顯出自然主義藝術理論底特色的代表的文字，所以雖然稍爲長，還將它徵引於次：

「我們底美學是近代的美學，在不是獨斷的而是歷史的這一點上，即在不是强加訓導而是檢證法則的這一點上，是和舊的美學不同的。舊的美學都先下了美底界說，例如或說美是道德的理想底表現，或說美是不可見的某物底表現，或說美是人類底情熱底表現，然後完全將這看成法律底條文，從這界說出發，或給以赦，或給以罰，或給以訓戒或加以指導。我可大幸，無須乎做這樣偉大的工作了。我沒有指導諸君的必要。假若定要我做那樣煩難的事，我是一定做不了的。我

私自想，可以訓導的一總不過有兩事。第一是訓導帶點天才來投生。但這是關於諸君雙親的事，不是我底事。第二訓導就是若要熟習自已底藝術須要多用功。但這又是靠諸君自已的事，不是靠我的。我底唯一的義務，止在將事實說明給諸君，將這些事實如何興起的呢顯示給諸君。我奉行着，而一切的精神科學又都開始採用着的近代的方法，無非將人手所成的東西這里是藝術品，作為事實或成果，而闡明其性質，攻究其原因。這樣說來，近代的美學原不是給赦給罰的，是檢證，說明的。美學向諸君並不說『荷蘭藝術太粗俗該看輕。單鑑賞意大利底藝術罷。』更不說『峨特式的美術是病的，該輕蔑。單賞味希臘美術罷。』美學一任各人隨自已底嗜好，而不加干涉。讓各人有選了最合自已性情最適自已精神的東西以最細心的注意研究的自由。美學，對於一切藝術底形態，一切底流派，對於一看似乎極端相反的流派也一樣地有同情。承認這些藝術各是人類精神底顯現。斷定藝術底形態或流派愈其多，愈其不一致，愈其足以顯示出人類精神底新奇多數的樣相。這美學是以植物學研究或者香橙或者月桂樹，或者樅或者樺一樣的興趣在研究。不過不應用植物學於植物，應用於人底製作罷了。因這理由，美學現今是與使精神科學接近自然科學，與精神科學以自然科學底各種原理，各種考慮，各種指標，使它與自然科學有同一

的堅實性，有同一的進步的那一般的運動相追隨的。」

以上引用文所具歷史的意義是有無論如何張揚也不愁張揚過分地重要的意義的。與美學以經驗的基礎將它從先驗的玄學及主觀的意見解放出來，使之獨立成爲科學的這企圖，無論在什麼意味上都不能不說它是正確的。連泰納也包含在內的一切實證主義者（藝術文學方面的自然主義者是都可以被包含在廣義的實證主義者之內的，）縱使有過怎樣的錯誤，而擬由玄學解放出精神科學的這點（即使他們又曾陷進了新的玄學）總不能不認爲人類思想底進化史上不可磨滅的功績。

二　藝術是什麼（藝術底本質論）

藝術是什麼？泰納怎樣回答這問題，我們已經可以豫想了。他總之是斥一切抽象的概念，求經驗的事實的。我們要回答動物是什麼這問題，即要形成動物這概念，我們就要取個個的動物來觀察，從各動物漸次抽出了共通的性質，終於到達動物一般的概念。是

藝術的時候也全由這程序。我們也只要取了具體的，經驗的，——個個的作品抽象了那共通的特性，形成藝術一般的概念，便行。與動物的時候一樣，是藝術的時候我們也沒有略出經驗的必要。沒有拏出先驗的思惟的必要的。泰納這樣想。

那麼，這樣做後得到的藝術底特性，是什麼呢？到底所謂藝術是什麼呢？

泰納將藝術分為詩歌（文學），彫刻，繪畫，建築及音樂這五種。就中建築和音樂，以為說明較難，留在後面，先求餘下的三種藝術底共通的特質，他說它們是模仿底藝術(Arts d'imitation)。

所以泰納以為模仿是藝術底本質。藝術所當致意的就是精密的自然底模仿。藝術家將眼移開自然，不模仿自然卻模仿先人之手所成是藝術時，便是那藝術家底衰敗期了。無論個個的藝術或藝術底某一流派都有這樣的衰敗期。泰納舉了好多的例將這事說明了之後，他說：

「所以彷彿得到要儘量精密地模仿自然，便不當將眼移開自然，而藝術是全在正確而完全的

模倣的這結論了」。

但是藝術底本質是盡在模倣的嗎？泰納自己，在那後面也就立刻提出了疑問來，說「這件事，眞是從一切的點看來都眞實，眞可以斷定絕對正確的模倣是藝術底目的嗎？」

藝術底目的在模倣；是可以憑藝術再現的自然與現實的自然有了懸隔時便卽受批難的事，而明白的。譬如繪畫上，遠近法的關係錯了，雕刻上四肢底比例和現實的人體差遠了，小說上所描的感情不像自然所有的感情了，便常常被人批難。

但是藝術底目的，是盡在正確的模倣嗎？倘若如此，最正確地模倣成的藝術品便應該是優勝的藝術品了。然而實際，決不是這樣。最正確地模倣物體之形的模鑄不能說是最上的雕刻；最精細地再現自然的照象，不能說是最上的繪畫；將犯人底犯行逐一正確地記錄下的重罪裁判所底速記錄，不能說是最良的悲劇。

模鑄，照象，速記錄，並不是藝術，所以或者有人以爲將它來和人造的藝術比較是錯的。那麼現在就取藝術品來，檢查模倣是不是藝術底唯一的目的罷。我們訪盧佛爾底博

物館，將在那里看見鄧納（Denner）底繪畫。這畫家爲畫一張肖像畫費了四年的歲月始終拏着顯微鏡在製作。在這肖像畫上，沒有一點被忘却被省略的東西。皮膚面上有的細路，頰邊幾乎看不見的班紋，鼻上散在的小的黑點，表皮之下爬着的細的毛細管，以至瞳中映着的附近的物象，都一無遺漏地，精密地被「模仿」着。看着這畫，實際眼都幾乎眩花了。世中再不會有用這樣的刻苦，這樣精密地模仿着的繪畫罷。那麼這畫就是最優異的繪畫嗎？決不是的。誰都承認方·戴克（Van Dyck）底粗描的作品就比這種作品有力得遠。這在雕刻，在詩歌（文學），也是一樣的。

到此，泰納走入兩個相反命題的板挾了。即所謂「藝術底本質是模仿的命題」與所謂「藝術底本質不是正確的模仿」的命題同時出現在他底體系中了。他將怎樣地調和它呢？

他主張藝術底本質雖然是模仿，但不是這也那也的模仿。藝術所模仿是什麼呢？據他說，是「各部分底關係及相互依存」（les rapports et les dependences mutuelles

des parties)。譬如繪畫就不能將大小色彩等全然照樣地模仿。如以小的畫幅在畫人物或風景，第一就不能照樣地模仿那大小，用了單色鉛筆在速寫，就不能模仿那色彩。即在詩歌，要將某個主人公底言語和行為加以儘量地的模仿也是不可能。所謂可以模仿的不是全體，是關係，就是指着這事說的。泰納以如下的言語表現着這事：

「要之，在文學作品中在繪畫作品中都一樣，問題不在傳寫人物及事件底可以感覺的外部，而在傳寫它們底關係及依存底總體，就是它們底論理。這樣，作為一般的原則說，對於現實物我們所感有興味的，及我們希望藝術家表現的乃是現實物之內面的或外面的論理，換了話說，就是那構成，那調整。」

據泰納說，這並不與所謂藝術底本質是模仿的界說相抵觸，不過將這界說純化了。因有這純化，藝術底品質就愈加高尚，成為不但是手頭的工作却是叡知底產物。

那麼，藝術是將各部分的關係來表現，再現便好，不然作為藝術便壞的嗎？其實，偉大的藝術作品之中有不少是將現實的關係非常變更了表現着的。所以所謂模仿各部分

底關係這一事也還不曾十足地揭發了藝術底全本質。

這關係是怎樣被變更的呢？如果關係全然可以任意地輕心地變更，那所謂藝術是關係底模仿這界說便成爲空說了。泰納，就着繪畫和彫刻，舉了變更着這關係的偉大的藝術品的例之後這樣說：

「這兩個例就是藝術家當模仿各部分底關係時，爲求對象底某種本質的特質（caractère essentiel）顯明，因而求帶着那特質的主觀觀念顯明，故意地將那關係向着同一方向變更的。」

這所謂本質的特質就是哲學學者所謂本質（essence）。用平易的話來說，就是主要的特質（caractère capital）或顯著的性質（qualicé saillante et notable）。這本質的特質與其餘一切的性質之間有着一定的關係。泰納將這本質的特質下了個界說，說是：

「所謂本質的特質者是，此外一切的性質至少此外主要的性質，都是按着一定的關係，從它支生的。」

譬如獅子這種獸底本質的特質，據泰納說，就在它是大的食肉獸這一點。而獅子所有的一切的性質，無論那齒，那筋肉，那快捷的脚，那眼等底性質，都就從這個它是大食肉獸這本質裏支生出。把握這本質的特質是藝術家底任務，顯現了這特質的便是藝術。

於是，泰納底藝術底界說更形繁複了。他以爲這路程是到達「更其高而又更其正確的藝術概念」的路程。用泰納底話來概括說，首先第一藝術底目的是在模仿感覺的外觀 (imiter l'apparence sensible)；其次，模仿並不是這也那也的模仿，是在模仿各部分底關係；第三，怎樣模仿各部分底關係，則在使本質的特質顯明。他以爲這個三聯的界說，並不是自相矛盾的，是逐漸使以前的界說正當明確的。

於是我們到達了泰納底模仿藝術底最後的界說。那就是：

「藝術品底目的是在將什麼一種本質的或顯著的特質，同時將什麼一種重要的觀念，表現到比現實物更明白更完全。爲達這目的，要用聯結着各部分的總體，而將各部分底關係系統地變更了。在彫刻，繪畫，詩歌這三種模仿藝術，那總體是與現實物相對當的。」

但是，藝術並非全是模仿藝術。泰納自己也在彫刻，繪畫，文學三者之外，還舉着建築和音樂二者。這二種藝術與前所舉的仿模藝術有着怎樣的關係呢？泰納底理論的體系在這裏便弄了個出色的飛躍。他將以前作爲藝術界說底出發點舉出了的所謂「模仿」突然斥爲第二義的，隨伴的要素。而說被聯結的各部分底總體並非一定要與現實物相對當，其間也有最初就不以模仿爲目的的藝術底成立底餘地，於是便有建築和音樂云。建築和音樂這二種藝術，也表各部分底關係，這與其餘的三種模仿藝術並無不同；但這關係是數學的關係，不是模仿藝術那樣的有機的關係，精神的關係。而這數學的關係，是由視覺而認知時便生建築藝術，由聽覺而認知時便生音樂藝術的。於是泰納底理論彷彿成爲這樣：便是「一切藝術都是經由聯結各部分的關係而表現什麼本質的特質了」。但是那是什麼本質呢？在模仿藝術，那是所要模仿的事物底本質，已經知道了。但是在非模仿藝術，究竟是什麼呢？泰納也許說是數學的關係。可是數學的關係被表現在藝術時，也不得不取什麼具體的形象。不得不給什麼內容。那麼在非模仿藝術，所謂本質的特質

便不是把握自現實物，是由製作藝術從新創造或構成的了。然而這不也是合於模仿藝術的嗎？我們排去了所謂模仿，果眞便沒有更一般的可以到達一切藝術底普遍界說底路嗎？至於所謂模仿呢，現在在泰納模仿藝術底界說裏，也因在幾次加上附加的界說，漸次失了重要，終致泰納自己也不能不說它是從屬的性質了。但是一見出了這樣一般的界說，就將見到他關於藝術底本質的理論底總破綻。我們在接觸這樣的大問題之前，且先繼續追跡泰納理論底發展罷。

三　藝術生產底行程

藝術作品產生底第一法則，泰納以為，前面已經說過，可以表出如次：

「藝術作品是由環繞它周圍底精神及習俗底一般狀態這個總括體所決定。」

這可以從兩方面來確立。一面是事實底證據，卽種種藝術品被支配於周圍底環境，和它平行生滅着的無數的證據。還有一面是理論的證明，就是不但事實上藝術作品和

周圍底精神及習俗底一般狀態嚴密地互相依存，理論上也不得不如此的證明。因此須將所謂「精神及習俗底一般狀態」來分析，依從人類性質底一般法則，來研究這種狀態所不能不及到一般公衆，以及藝術家，以及藝術作品的影響。就是這法則，先須就事實檢證，然後用理論證明。

正如植物要發芽生育繁茂，先須有種子，其次須有一定的物理的條件，——土地底肥瘠，氣候底暖寒，雨量底多少等，藝術作品要產生，也必須先有與植物底種子對當的有天分及才能的人。自然大抵在任何時代都將約略同數的天才和才能散給人間的。正如體格於徵兵檢查可以合格的人數，據統計看來，每年約略相同一樣，精神的條件也是如此，泰納以爲稟有天分的人數，也在任何時代幾乎並無疏密地散布着的。不過也如種子不都發芽一樣，天分也不一定都發育。種子落在冰砂裏枯死，天分遭逢不適的條件也就不生育而枯死了。而且在條件適宜能生育的之中也因精神的溫度 (température ph-psique) 即精神及習俗底一般狀態而在那天分及才能底各種類之間行着選擇和淘

汰；只許適於環境的某種才能成育。這樣便有在某一時代某一國土則理想主義繁榮而在別一時代別一國土則現實主義繁榮的結果。這是一般的規定。其次須詳細調查精神的溫度卽精神及習俗底一般狀態怎樣作用在藝術作品上。

寒冷的地方生育怎樣的植物，是不難推測的。精神上也是一樣。泰納爲了簡單起見，舉出憂愁風靡一世的一般精神狀態之下產出怎樣的藝術的一個特殊情境來說明。這樣的一般精神狀態，在歷史上已不一見了。五六世紀間連續的國勢衰頹，人口減少，有外患，饑饉，疫病，貧困等接踵到來時，便會出現這樣的一般精神狀態。像亞洲底紀元前四世紀，歐洲底第三世紀及第十世紀，便是這樣的時代。在這樣的時代，人就失了勇氣和希望，以爲生存便是災禍了。

生在這樣的時代的有天分的藝術家，縱使他個人並不特別地富有憂愁底性質，但使一般大衆起憂愁之感的事情總之也使他起同樣的感情。因爲既然一般地有饑饉，疫病，外患，藝術家也與一般大衆一樣等分受着那災禍。而這樣的不幸若接連不斷，藝術家

自然也與一般大衆一樣饒有悲痛憂愁之思。這是環境所及的第一影響。

其次，一般的精神狀態既已如此，那社會底宗教自然成爲厭世的宗教，哲學成爲悲觀的，日常的談話，新聞底記事，也沒有一條樂事。於是藝術家便從生到死一生被包圍在悲痛憂愁底雰圍氣裏。而使藝術家身受不幸的傷心愈其傷心了。

而且愈是眞的藝術家，在他憂愁之感也愈強。因爲如前所說，藝術家無非是慣於把握事物底本質的特質顯著的特色的人。而這時的本質的特色是憂愁。藝術家就以那豐富的銳利的想像力和感受性，比一般更強地感到了這憂愁，而又將它描現在藝術作品上。加之，在他周圍所見到的，又都是憂愁的藝術作品。成爲他底藝術底模範，有暗示給他的都是充滿了憂愁的東西。因此他底作品也就不得不更是憂愁的了。

最後還有一個更大的理由，就是藝術家底作品是有須受一般大衆觀賞的運命。而在一般大衆正被浸在憂愁裏的時代，國土，是凡不與他們底情調貼然相合的作品他們便不觀賞的。在這樣的環境之下，大約無論怎樣把歡喜的感情巧妙地描出來，也不能使

大衆歡樂；倒要將眼移開的罷。我們想像假如這里有一個失了財產，失了妻子，失了健康，失了自由，被關在牢中二十年，已經全然變成憂愁的性格的人。這人恐怕不會耐煩聽歡樂的跳舞曲罷。恐怕不會耐煩讀快活的刺柏來底詩能。走到魯本玆之筆所成的肌肉豐滿的畫前，恐怕要將眼抽過去罷，而他將會愛林布蘭底畫，蕭邦底曲，拉馬丁和海涅底詩罷。這在一個人底時候如此，這在公衆也是眞理。所以藝術家不能不作能投一般大衆嗜好的作品。從而他底作品也就不得不爲憂愁的了。

這樣泰納所謂「精神及習俗底一般狀態」及於藝術作品的影響實有着三重四重的關係。縱然能夠脫得了其中第一的影響也不能全然脫得了第二第三的影響。這是藝術作品，和它周圍的環境卽所謂「精神及習俗底一般狀態」之間所有的關係。

一般的說明既完，於是泰納就以主要的歷史時代底藝術，以那變遷來檢證這原理。這部分是形成着泰納底「藝術學」中最有光輝的部分，但在專於論述理論方面的本稿我以爲省略了也並不妨礙理解的。

在既依一般的法則例證主要的歷史時代底藝術之後，泰納說「現在我們可以更進一步，精密指出聯結第一原因和最後結果的鏈鎖底全環了。」他會怎樣做呢，我們看下文罷。

第一要產生一定的藝術作品先要看社會底「一般的情勢」(situation générale)。那就是那社會有着怎樣的狀況，是幸還是不幸，是貧困還是富裕，那社會取着怎樣的形態，行着怎樣的宗教等等。

其次便是這一般的情勢在住在其中的人們之間發展它相應的要求(besoin)特定的嗜好(aptitude)特殊的情操(sentiment)。例如或成爲愛肉體的活動，或成爲夢想的，或成爲巧於言說，或成爲善於戰爭，或成爲享樂的等等。

第三，這要求，嗜好，情操若體現於一個人，那就成了代表的人物(personnage regnant)。即最備那社會底特徵的人，如在希臘筋骨雄健的比賽場底裸體青年，在中世紀信心堅實的僧侶和戀的騎士，以及十七世紀底宮廷人物，近代底浮士德或維特一類憂

鬱的人物等都是。

第四，藝術家就將這代表的人物，以繪畫，彫刻，文學等模仿藝術，集中地表現在一個活人上，以音樂建築等藝術，分散地表現它，訴諸聽者聞者底情緒。

前所說述的「藝術作品是由精神和環繞它周圍的習俗底一般狀況這個總括體所決定」的這法則，就被分析爲現在所述的四聯的過程。泰納將它總括地說述如下：

「逗發種種的嗜好及特異的技能的一般的情勢，因這些嗜好及技能優異構成的代表的人物，使這人物顯著或使構成着這人物的嗜好及技能成爲可喜的音聲，形色，或言語，這是一聯的四個項目。第一項誘導第二項，第二項誘導第三項，第三項誘導第四項。若任何一項略有變化，便會導出接續一項底變化而其前項也要呈出了變化。而單依純粹的推理，也能爲從某項到某項的上昇或下降。」

這引用文底最後一句，若淺顯地說起來便是：我們見了一個藝術作品，便可以知道產生那藝術作品的社會底嗜好，和那社會底代表的人物是怎樣的人物。而反轉來，知道

一個社會底一般的情勢，也可以明白那社會會產生怎樣的藝術，就是知道任何一項便可以由推理推定別的一項的意思。

這關係定立了一個法則。而這法則，據泰納說，是爲經驗所支持，爲歷史底證據所支持，決不是建築在空漠的願望，希望上的東西。而且這法則在本質上，還不但對於過去有妥當性，對於將來也有妥當性。於是泰納由這法則說及將來的會是怎樣的藝術的大問題。泰納以爲將來的藝術，不會不和從來的全然不同。因爲藝術底發生條件，人類底精神，已經有着以前所未有的大變化了。這變化是什麼呢？泰納舉着構成近代精神的三大原因，第一實驗科學底進步，第二科學底應用卽工業底進步，第三政治底民主主義化。這樣的變化要使人類底習俗及精神底狀態生變化，因而使藝術更新，是必然的。泰納以爲1830年底浪漫主義運動便是這藝術更新第一期，將來的更新卽自然主義便是第期二底更新。

在這意味上，泰納底藝術學是可以看作自然主義底apology（辯解）的。正與亞當

斯密為着辯護自由主義著了巨大的諸國民底富，卡爾·馬克思為要理論地給社會主義基礎著了大册的資本論一樣，泰納也為自然主義藝術底理論的幫襯，為當來的藝術必然向自然主義前進的理論的證明，著了藝術學底第一章，長到百餘頁的。

四 結語

現在我們到了可以總括地批判泰納體系的時候了。但是這論稿是豫定將自然主義文學底理論一直講到比泰納更尖銳地展開着的左拉（Emile Zola）底體系並自然主義批判者底批判為止的，總括的批判不如讓都說完了再進行較適當。現在單將藝術學底一部分加以二三的指摘。

1. 英文學史緒論專分析批判文學周圍的條件而藝術學則涉及藝術乃至文學底本質，在這一點上是藝術學底一面有着更當重看的理由。但是在這本質之內，先驗地被給與的是可以與植物底種子相比的 génie 或 talent，其餘的都是經驗的要素。倘要貫

澈實驗主義，不是這 genie 或 talent 也當加以經驗地分析嗎?

2。泰納底藝術分類，如前所說頗是無據的。缺少着不得增減的理論的根據。因此他對於藝術的界說，頗有屋上架屋一樣的囉唣。界說是總求最簡單的。但藝術底本質是模仿這個最初的定言，實有似乎漫然發言的情況。

3。所謂「精神及習俗底一般狀態」——以最近的流行語來說可以稱爲意特沃羅幾的——這概念，也很缺少着嚴密性。這概念還可以再行分析使之純化。換句話說，就是這處也同英文學史緒論中一樣，他墮於羅列主義之弊，忘却建立他底理論於嚴整的社會科學的基礎。

4。但關於他底體系底大體，尤其是對於他在這方面開拓了荒地，行了這樣的理論的整理，替我們斬除了前進的道路上的荊棘這一點，是無論呈獻了怎樣的讚辭，都不會嫌多的。

第三章　左拉底實驗小說論

一　關於自然主義這言辭

自然主義（le naturalisme）這言辭，在泰納底藝術理論裏雖非全無，並不多見。將這言辭限定爲文學上的明確的主張，而又使它普及到一般的，是左拉（Emile Zola, 1840——1902）。爲批評家的左拉，實際幾乎不妨說就爲使這言辭底普及於一般和人戰了一生的。

左拉並不是泰納或布輪退耳那樣體系的理論家。但他是自己主張今後的小說家應該是一個學者，不是一個技術家，而自己也以學者自任的，他底文學論雖然是斷片的，在那理論的嚴密的一點上卻也有可以認爲優於那兩人的地方。

文學上新的主義在確立存在權以前，總不能不和舊的障礙物惡戰苦鬥。一查文學史，便可以知道並無例外。自然主義，當然也是如此。因此左拉底自然主義文學論，也就大

部帶着 polemic（論戰）的形式。他在實驗小說（Le Roman Experimental）這論文集之前這樣地寫着：

「本書所收的研究之中有五篇是從初譯爲俄文，被揭載在聖彼得堡雜誌梅沙什・圖・留羅沃普上的。……對於在巴黎沒有一個雜誌歡迎我，放鬆我文學上的戰鬥的時候，倒歡迎我理睬我的這個大國民，請容許我在這里公述滿腔的謝意……（略）」

收在他底論文集羅曼西愛・那邱拉里斯忒，特求曼・里退來爾等之中的諸論文，也因爲同樣的事情，都在這梅沙什・圖・留羅沃普上發表。正如他自己所說「俄羅斯造就了批評家的我那樣，他底批評論文，大部分是在俄羅斯發表的。

後來他在集了在非加羅（Figaro）報上所寫批評的論文集「一戰」（Une campafen）底序上，用了自己底筆，很清楚地記着他做批評家的態度：

「我想絕批評的筆了，我要一括地公布一八六五年以來我所執筆的一切種類的研究。將來只有憑着這些來判斷爲論戰家的我，爲信仰和戰鬥的人的我。」

「我被批難說是太熱狂了。這是眞的。我是一個熱狂兒。但是火焰般燃着的情熱，燃着心情的情熱，眞是毫無價值的嗎？對於繡花枕樣的才能，和虛名，和風靡着一世的凡庸，我是不得不憤慨的。每讀新聞雜誌，我就把臉氣靑了。我內心上不斷地感着想將自己所想，特別是自己個人所想的來高聲絕叫。於是我就熱狂了。我如有可取，就在這一點。」

左拉底做批批家的生涯，至少徹頭徹尾是戰鬥的生涯，單看這些徵引也就可以明瞭了罷。在當時的文壇，是單爲「自然主義」這言辭獲得市民權，也有戰鬥的必要的。下面我想介紹他在演劇上的自然主義（Le Naturalisme an Theatre）這論文中所說的大意。因爲左拉將「自然主義」這言辭作怎樣的意思用，我們先有闡明的必要，而在這論文中他是丁寧地述說着的。

左拉對於世間對於自然主義這言辭所加的批難，在這論文中一一地答覆着。

第一是不必造自然主義這個新奇名稱的批難，對於這個左拉回答說，這言辭並不是新造的，是在外國底文學上以前就用着的。他不過將這名稱應用在法蘭西文學底當

時底進化上罷了。

第二批難是說自然主義底主張並不是什麼新的主張，文藝作品是從始就依照自然主義寫着的。就是說描物不都重視得眞嗎，從亞理斯多德以至波挨羅（Nicolas Boilean）的一切的批評不都揭着和自然主義一樣的原則，主張作品應以眞爲基礎的批難嗎。對於這批難，左拉答道：是的。誰也不會說不是。但這並不能證明主張自然主義的錯，反而足以證明連自然主義底敵也承認自然主義底主張的不是，足以證明自然主義並不是任何一人任何一團體底任意的主張，乃是立脚在任何人都不能否定的基礎上的不是呢？

第三是既然如此，那麼何必大吹，擺那像煞改革者豫言者的架子的批難呢。左拉說「這就誤解了，」他並不會擺什麼改革者的架子，他做批評家的任務，也只是依事實研究我們從何處來，現在在何處。至於預言往何處去，那不過是以上研究所必至的論理的歸結，決不是自負爲豫言者的。

那麼不是不用自然主義這個奇怪的新語也行，不是從亞理斯多德以來一直用慣的言辭就已經很多嗎，這是第四種的批難。對於這種批難，左拉說這是非歷史的地看物事的人的批難。自然，荷馬也許就是自然主義的詩人，但那根本縱然同，也因時代，因文明底不同，而帶不同的樣相。今日的小說家就使一樣的是自然主義者也不是荷馬流的自然主義者了。文學底歷史，不應從絕對觀念的見地，應該從進化的見地看。因此從十八世紀以來以顯赫之勢勃興了來的智的運動既然見得自然主義之決定的勝利，是不妨特用自然主義這個言辭來表現這一時代底運動的。

自然主義這言辭，正像左拉自己說，並非由他用起，不過他盡力一生使他普及罷了。他在載在非加羅日報上題為自然主義(Le Naturalisme)的一篇論文中這樣說：

「我不曾造出什麼連自然主義這一言辭也不是我所造出的。這言辭，蒙兌紐已以同樣的意義使用着，在俄羅斯則三十年來儘用着這言辭。法國也有許多批評家，尤其是泰納，是用它的。」

二　自然主義底起源及發達

左拉所特加限定的自然主義底潮流是發源於誰的呢，左拉以爲是發源於低德羅(Diderot, 1713—1784)的。

「在十八世紀末，舊的古典主義底形式是從各方面崩壞來了。然而偉大的破壞者福祿特爾，不但幾乎不曾關涉它，反而保存它，擁護它。但是與他相並出現的低德羅和盧梭，却將文學引上了新的路。低德羅是現代實證主義底始祖，將觀察和實驗底方法應用在文學中。……盧梭底汎神論成爲浪漫主義底父，實證主義者底低德羅成爲自然主義底父。爲什麼呢？爲他是主張演劇及小說中正確的眞的第一人。」

「斯丹達爾(Stendhal, 1783—1842) 是低德羅底長子。他底生年是一七八三年，不應忘記他是連繫十八世紀和十九世紀的。而鎖鏈並不曾中斷。在文學上爲古典主義之敵的他，起初曾爲浪漫主義者。及到浪漫派沉弱於修辭之海，隱於新的假面，爲一切虛僞所虜的時候，他就和盧梭底子女們訣別，往正確的分析去了。」

「後來出現了巴爾扎克（Honore de Balzac, 1799—1850）他並不自覺自己所作的工事，而做了與斯丹達爾一樣的工事。他是觀測家，他是實驗家。他雖公然主張着天主教的王政主義者的意見，但他所做的工事却在廣義上是科學的，是民主主義的。他不是自然主義底發明者，正如囂俄（Victor Hugo）不是浪漫的抒情詩底發明者；而他是自然主義底父，却正如囂俄是浪漫主義底父。是從此經由弗洛貝爾（Gustave Flaubert, 1821—1880）龔古爾兄弟（Edmond 1822—1896；Jules 1830—1870；de Goncourt）以達到我們現代底自然主義作家的。」

「我所以把低德羅和盧梭看作自然主義和浪漫主義底先祖，是爲顯示這兩主義如今雖然相敵對，却都是從對於古典主義的形式的反抗出發着的。」

這是左拉的 Le Naturalisme 這一論文底意譯的概略，和這同樣的意思他不知說了多少遍。我們由此可以知道左拉是怎樣地看文學上自然主義底起源，而在左拉看來，自然主義並不是僅僅文學及藝術上的特殊的運動，是涉及人類全分野的一般的運動，這更是我們所不應忘記的。

那麼，他所見到的，所謂自然主義底一般的運動或思潮是指什麼的呢？用一句話說，就是一切事物底看法成爲方法的了。在十八世紀以前，學者也和詩人一樣，研究都被拘囿於個人的幻象。卽使發見了眞理，也是分分散散的眞理，與許多的謬誤交結着的眞理。而從來的科學便是由這樣分分散散的眞理底破片集合所成的。但是到了十八世紀，一個學者在下斷定以前都要先實驗那斷定是眞理不是了。都拋棄了未經檢查的眞理，而要直接就事實加檢查了。據他說，這是一種革命。

由這實驗方法底導入，而放了燦爛的光輝的，是實證科學。但是，據他說，「文明之中是一切都相關聯的，」人類底精神倘有一方面起了動搖，那震動便將擴及四方，無間而促成了全體底進化。因此科學方面有了動搖，也不能不傳及文學底方面。在歷史和批評底方面，便已拋了經院學派的煩瑣的規則，而專側重於事實及圍繞着事實的環境底研究。因是如此，他以爲這征服着學問一切分野的實驗的方法也竟可以導入小說，而小說是須得成爲依實驗方法研究人間的科學的。

他所以特將十八世紀以來一般的精神文明底潮流，尤其是文學上的潮流，稱爲自然主義的理由，就在此。下面請引用最簡潔地表現着這一點他底思想的如下的一節：

「是的！這些仡纔是我所稱爲自然主義的東西，我以爲要用這個言辭以上適切的言辭是不可能了。自然主義云者就是歸於自然的意思。起這運動的是科學者們，他們是因此而根據實驗，依照分析的方法，而由物體及現象底研究出發了的。文學上的自然主義，也一樣地是自然及人間底復歸。是直接底觀察，和正確的解剖，和依樣的事物底承認和描寫。無論在作家，在學者，當作的工事是同的。誰都是代抽象以實在，代經驗的公式以嚴密的分析。這樣，在諸作品中抽象的人物，虛妄的流言，絕對的東西便絕跡，而以關於實在的人物，各人底眞實底身上，日常生活的話代之了。問題是將一切再始，在觀念論者地行斷定以造類型之前，從根本去認識人類。而作家是將那以來論理的順序所呈示了的人間記錄，儘力多多蒐集，將建物從那基礎加以再建，就行了。這是自然主義。這是自然主義，說它是人類底最初底頭腦所生的東西固然也可以，但其最大的進步之一，無數的決定的進步却是前世紀所成就的。」

三　克羅德・伯爾拿底方法論

左拉拿出批評的筆時泰納已經發表了英文學史，而發表藝術學底第一卷時又正是左拉開始執筆批評的同一年（一八六五年），泰納及到左拉的影響自然是不少的。但泰納止於將實證科學底方法導入文學底研究方法上，左拉卻不是文學底研究方法，是要將自然科學底方法適用於文學自身。這里橫有兩者根本的不同。

由此我們知道，左拉並不是泰納底繼承者。他並沒有受到泰納直接的影響。直接推動為批評家的左拉的，並不是比他先出世的哪一個文藝批評家，研究家，或文學史家乃是純粹的科學者克羅德・伯爾拿（Claude Bernard, 1813—1878）。

這事實是頗值得注意的。在文學上，有新的主張開始主張時，大多是由文學外底新的力來拔既成文學底城郭。最近社會科學底非常給刺戟於文學，也正與自然主義勃興當時，自然主義運動底首將提了自然科學底方法脅逼既成文學一樣的。

做左拉底實驗小說論底基礎的，是克羅德•伯爾拿底實驗醫學研究序論（Introduction à L'Etude de la Médecine Expérimentale)這著書。這書由三部而成，第一部爲「關於實驗的推理」第二部爲「生物上的實驗」第三部爲「實驗的方法在生命現象底研究上的應用」。

左拉在實驗小說底頭上說「我在這里做的不過是應用的工事。因爲實驗的方法已經由克羅德•伯爾拿，在實驗醫學研究序論中，明白有力地樹立着了。……因爲在這書裏是處理着一切問題的，所以我止於引用了我所必需的來作無可反駁的論據。因此我這論文就不過是編纂。因爲無論關於怎樣的問題我都是援用克羅德•伯爾拿底學說的。極往往只要用「小說家」這言辭去替代「醫者」這言辭使十分可以使我底意見明瞭，使它有科學的眞理底嚴密性了。

所以要理解左拉底實驗小說論，必須先理解克羅德•伯爾拿底實驗醫學論。既理解後者，則不過是在文學上的應用的前者便明白。因此我想簡單地介紹克羅德•伯爾

拿底言說在這里

實驗醫學研究序論第一部「關於實驗的推理」計分第一章「觀察和實驗」第二章「實驗的推理中先驗的觀念及疑惑」這兩章。他在這里說了在近代中醫學借了「實驗諸科學中共通的研究方法」即實驗的方法之助而成爲嚴密的科學了之後，就說明觀察和實驗底意義，以明觀察科學和實驗科學底區別。所謂觀察，自然就是看自然界所起的現象。觀察者就是「單看眼前所起的現象的人，」因而他是現象底「攝影師」，是見了自然現象而正確地呈示它的人。說詳細些，所謂觀察者就是——

「用簡單或複雜的方法，取了自然所呈示的現象，不加改變而研究的人。」對之所謂實驗的者就是——

「用簡單或複雜的研究方法，爲某種目的，將自然現象變更或修正使它呈現在自然所不呈示的事情或條件之下的人。」

觀察是觀察檢驗事實的事，實驗是依事實檢查某一觀念眞僞的事。所以實驗也可

說是有一定目的的觀察。實驗者先於某一觀念是眞是僞抱着懷疑，爲要檢查它，就使起了在某一條件之下的現象。於是先前的實驗者便成爲觀察者。只要觀察便行了。觀察和實驗，在眞理底研究上，原不是互相排斥的，是互相輔助的。其間的關係，用他自己底話來說便是——

「當實驗底結果顯現出來時，實驗者就站在他所引發的眞正的觀察底面前，和一切的觀察時候一樣，應當胸無成見地觀察檢驗它。這時實驗者是可以消失的。或者暫時不能不變爲觀察者。而與普通底觀察全然一樣，觀察了實驗底結果之後，他纔來推理，比較，判斷，他這實驗的假定是被實驗底結果證實還是否認。」

第二部「生物上的實驗」分第一章「生物及無生物所共通的實驗的諸考察」第二章「生物所特有的實驗的諸考察」兩章。

第一章說生物有自動性仍不妨適用實驗的方法，生物底諸特質既呈現便與支配它的物理化學的現象底存在有關聯，高等動物底生理現象雖然起於體內有機的情況

中它仍可以還原爲物理化學的現象，自然現象不問是生物底現象是無生物底現象都爲因果關係所決定而發生，因此主張兩者底研究方法是沒有不同的。第二章大體專論着應用實驗底方法於生物底研究時所有的特殊的技術的問題。總之這書底第二部是最重要的部分，說自然現象都被決定論所支配而生起，在這點上，是生物和無生物沒有兩樣的。因爲構成生物的要素究竟是無生的物質，因而生理現像，究極也都可以還原爲物理的化學的現象。所以支配生理現象的理法和支配物理化學的現象的理法之間，是沒有本質的差別的。所以在物理化學底研究上收過豐富的成果的實驗的方法，也就可以適用於生物底研究，而使生理學成爲實驗科學，脫離舊時神祕的階段成爲嚴密的科學。

第三部分四章，述關於應用實驗方法於生物底研究時的種種問題，及批難底答覆，但作爲方法論，眞有興味的都已在第一部及第二部中說盡了，所以這一部分可以略去不說。

四　實驗的方法對於小說的應用

克羅德•伯爾拿將實驗的方法從無生物底研究擴張到了生物底研究，從物理化學擴張到了生理學，藉此使在生物學及生理學，病理學底基礎上的成立的醫學脫了技術成爲科學。左拉則更擴張這方法，由生理學而到社會學，最後并及到爲人類之心理學的，社會學的研究的文學特別是小說。這就有他底實驗小說論。

據左拉說，小說家是有觀察者底一面和實驗底一面的。他爲觀察者時，則得了他所觀察一樣的事實，被定了出發點。并受提供了人物可以轉動，事件可以展開的舞臺。隨後，則實驗者來了，從事於實驗。就是使人物作種種地活動，看事實底連續是否應合所研究的現象底決定論所要求。這樣，末了就可以達到「人底認識，人在個人的及社會的行動中的科學的認識。」

小說，是否眞如左拉所想，與別的科學一樣，以「研究」人爲目的，姑且不論，現在我

們姑且單講左拉見解內面的自身底發展。然而，如此我們底頭上也還立刻要浮上疑問來，就是這小說底爲關於人的科學，眞能物理，化學，乃至生理學一樣，爲嚴密的科學嗎的這疑問。對於這疑問左拉似乎是答道「然」的。那麼，小說爲什麼不將嚴密的知識給我們，像現在別的科學一樣，爲什麼我們由小說而知的關於人的知識上沒有化學乃至生理學那樣的確實呢？這是由於「小說」這一種科學生下來日子還是不多的緣故。但是實驗小說家現在雖尙未脫暗中摸索的境域，也並不妨其爲科學底存在。自然主義小說，是小說家藉着觀察底協助，對人而施的眞正的實驗，是不可否認的事實，他以爲。

小說既是科學，那就不可沒有體系。而且這體系還該是具有一切的人都不能不承認的普遍性，不是各人各各不同的。於是小說失了個人底獨創性的這懷疑，便又當然要起來了。對於這懷疑，左拉說：

「實驗的方法適用到小說上來，一切的論爭都可以停止了。實驗這一個觀念上，附隨着變更(Modification)這觀念。當然我們是以眞實底事實爲基礎從那里出發的；但是爲顯示事實底

機制，我們必須創造現象，指導觀象。這里便有我們創意底餘地，有天才在作品中活動的餘地。」

但是我以爲，他底意見還是顯不出小說是科學。依據他這部分底說明，小說也是實驗而非科學。那不是小說底背後潛在着較大的科學，小說不過依實驗檢證那科學底法則底眞僞的嗎？

現在稍爲引些左拉自己底話來看罷。——

「前世紀實驗方法底比較精確的應用，創出了化學和物理，使這兩種科學脫了不合理的，超自然的境界。由於分析，發見了確固的法則，人們通曉物理化學的諸現象了。隨後又蹈出了新的一步。生機論者們還認爲有不思議的力的生命現象，如今也可還原爲物質底一般的機制了。科學證明着，一切現象底存在條件，無論在有生物質中在無生物質中，都是一樣的。因此生理學便漸漸帶上物理學及化學底確實性。但是進步將停在此嗎？顯然不是的。人底身體既不過是一種機械，將有一日實驗者可以任意裝置它，就不會不向人底感情的及理知的行爲進行。於是，我們將走進從來屬於哲學及文學底領域。將由科學決定的征服了哲學者及作家底假定。我們已有實

驗的化學和實驗的物理學；我們將就有實驗的生理學，更進將就有實驗的小說。這是必然的進程，那最後的到達點現在也並不難豫見。一切全是互相關聯着的。爲到達生物底決定論，不能不從無生物底決定論出發。而像克羅德・伯爾拿們的學者已證明有一定的法則支配着人體，所以我們宣言思想及感情底法則也將有規定的一日，是決無謬誤之虞的。路傍底石塊和人類底頭腦應當爲同一的決定論所支配。」

我們完全承認這左拉底最後的斷定。完全承認無論無生物有生物，身體和精神，一樣是在決定論支配的領域內。因此也完全承認對應用物理學化學，可以成立生理學。也不躊躇承認可以成立研究「思想及感情底法則」的科學。但是說那科學是「小說」的這一點，我們是不能不躊躇承認他底所說的。

五 結論

這樣，我將左拉底實驗小說論底最基本的部分介紹完了。他底主張，要之，是說小說是以科學的方法，研究人類精神的科學，關於一般嚴密科學底方法的理論都是在小說

上也可以應用的。再由小說推及文學底別的品類，而使爲藝術或技術的文學消滅代之以爲科學的文學。

但是文學或許總得限它底職能在個性底描寫，記述的。它或許總不得成爲法則科學，也不以成爲法則科學爲目標的。或許物理化學與生理學底差別是程度差別，而生理學和文學之間是橫有質的差別的。

他底自然主義理論固然含着可以傾聽的好多的眞理，但是飛躍到「實驗小說論」的剎那，他是跳過了不可跳過的東西的。自然科學底方法之決定的勝利，使他抱了一種的幻影。因此，他底理論雖爲新文學底誕生，生長底拍距，却不見有那理論的後繼者，他底實驗小說論正如彗星一般從暗向暗消失了。因爲自然主義以後的文學理論，是須從左拉所指的方向逆行，而向泰納底方向前進的。

編後小記

望道先生，是當代的學者，也是文壇上的戰士，在新文學運動的過程中，以「五四」到現在，他始終是站在思想的最前線。但是，因為先生勤于專門的研究，不曾把那些戰績保存下來，致使文學青年們無從窺見先生過去精神的一班。現在，我們就視線所及，將先生近兩年來，尤其在建設大衆語文學的論爭中，在報紙雜誌上所發表的文章，集成這第一本集子，這，對於讀者們，或許可算是一點貢獻吧。

秀俠　征農　一九三六，三，廿日。